اردو غزل کے علامتی نظام کا تنقیدی تجزیہ

1960-1980

مقالہ

برائے

پی ایچ۔ڈی (اردو)

مقالہ نگار

ساجد ممتاز

اندراج نمبر۔A160642

زیر نگرانی

پروفیسر شمس الہدیٰ

صدر شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد

2017-2022

اردو غزل کے علامتی نظام کا تنقیدی تجزیہ

1960-1980

مقالہ

برائے

پی ایچ۔ڈی (اردو)

مقالہ نگار

ساجد ممتاز

اندراج نمبر۔A160642

زیر نگرانی

پروفیسر شمس الہدیٰ

صدر شعبۂ اردو

اسکول برائے السنہ، لسانیات اور ہندوستانیات

مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی، گچی باؤلی، حیدرآباد

2017-2022

मौलाना आज़ाद नेशनल उर्दू युनिवर्सिटी مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
(A Central University Established by an Act of Parliament in 1998)
(Accredited with Grade "A" by NAAC) Gachibowli Hyderabad (T.S.) 500 032
THE DEPARTMENT OF URDU

DECLARATION

I do here by declare that this thesis entitled **"URDU GHAZAL KE ALAMATI NIZAM KA TANQEEDI TAJZIA"** is original research caried out by me. No part of this Thesis was published, or submitted to any University / Institution for the award of any degree.

Sajid Mumtaz

Research Scholar

Place: Hyderabad

Date.........................

मौलाना आज़ाद नेशनल उर्दू युनिवर्सिटी مولانا آزاد نیشنل اردو یونیورسٹی
MAULANA AZAD NATIONAL URDU UNIVERSITY
(A Central University Established by an Act of Parliament in 1998)
(Accredited with Grade "A" by NAAC) Gachibowli Hyderabad (T.S.) 500 032
THE DEPARTMENT OF URDU

CERTIFICATE

This is to certify that the Thesis entitled “**URDU GHAZAL KE ALAMATI NIZAM KA TANQEEDI TAJZIA 1960-1980**” *Submitted in partial fulfilment for the award of the degree of Doctor of Philosophy (Ph.D.) is the result of the original research work carried out by* ***Sajid Mumtaz*** *under my supervision and to the best of my knowledge and belief, the work embodied in this thesis does not formed part to any thesis/Dissertation/Project already submitted to any other University/Institution for any degree.*

Signature of Supervisor

Signature of HoD

Signature of Dean

Place: Hyderabad

Date:

پیش لفظ

علامت کی اہمیت اردو ادب میں بہ ہر طور مسلم ہے۔ اردو ادب میں شامل دیگر اصنافِ سخن کی طرح علامت بھی فارسی شاعری کے راستے اردو میں داخل ہوئی۔ علامت کی مقبولیت اور عام لوگوں کی اس سے واقفیت روز بروز کم ہوتی جارہی ہے۔ اردو ادب میں مستعمل علائم مشرقی ادب (بالخصوص فارسی) کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے بھی متاثر معلوم ہوتی ہیں۔ ان علائم سے عام اردو داں طبقہ ناواقف ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ علامت کا استعمال محض علماء وفضلا تک ہی محدود ہو کر رہ گیا۔ عام لوگوں میں اس کا رواج برائے نام ہی موجود ہے۔ اردو میں علامت جیسے اہم موضوع پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی اور نہ ہی اس کی ضرورت واہمیت کو محسوس کیا گیا۔

اردو کی ترویج وترقی کے لیے ضروری ہے کہ اردو داستان، مثنوی، ناول، افسانہ، ڈراما، نظم اور غزل غرض کہ تمام اصناف میں مستعمل علامتی الفاظ کی فرہنگ کو مرتب کیا جائے۔ کیوں کہ ان میں مختلف قسم کی علامتوں کا ذخیرہ موجود ہے۔ انسانی احساسات وجذبات سے تعلق رکھنے والی ان علامتوں کا تجزیہ کرنا ادب طالب علم کا اہم فریضہ ہے۔ ان تمام علامتوں کو رائج کرنے اور بالخصوص اردو داں طبقے کو اس سے آشنا کیے جانے کی ضرورت ہے جس سے اردو کا دامن وسیع سے وسیع تر اور بیش بہا علامتی جواہر سے مزین ہوسکتا ہے۔ ان سے ایک عام اردو داں طبقہ بھی آسانی سے استفادہ کر سکے گا۔ ساتھ ہی ساتھ ان علامتوں کے رواج سے ان شعرا اور ادباء کی نگارشات کو عمومیت حاصل ہوگی جنھوں نے علامتوں کا استعمال اپنے فن پاروں یا نگارشات کو مزین کرنے میں کیا ہے۔

یونیورسٹی میں بطور ریسرچ اسکالر داخلہ لینے اور تحقیق کی غرض سے میں نے موضوع کے اعتبار سے ''اردو غزل کے علامتی نظام کا تنقیدی تجزیہ 1960 تا 1980'' کا انتخاب کیا اور اسی عنوان سے ایک خاکہ تیار کیا جس میں ان نمائندہ شعرا کی غزلوں سے بحث کی گئی ہے جو بالخصوص 1960 تا 1980 کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ داخلہ لینے کے بعد دوسرا اہم مرحلہ نگراں کا درپیش تھا۔ اس سلسلے میں اپنے مشفق ومخلص استاذ پروفیسر شمس الہدیٰ دریابادی صاحب سے مشورہ کیا۔ استاذ محترم نے شعبۂ اردو کی ایک ایسی استانی محترمہ کا نام تجویز کیا جن کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ طالبِ علم کو اپنی اولاد کی طرح عزیز رکھتی ہیں اور وقت کی پابند ایسی کہ ایک منٹ کی تاخیر بھی گوارا

نہ کرتی تھیں۔ میں بڑا نصیب والا ہوں کہ مجھے استانی مرحومہ ’ڈاکٹر وسیم بیگم‘ سے فیضیاب ہونے کا موقع ملا۔ استانی محترمہ ریسرچ اسکالر کو ان کی پسند اور دلچسپی سے مطابقت رکھنے والے موضوع پر تحقیق کرنے کے لیے انتہائی مخلصانہ اور مشفقانہ انداز میں رہبری کرتی تھیں۔ چنانچہ میں نے ڈاکٹر وسیم بیگم صاحبہ سے ملاقات کی اور اردو شاعری سے اپنی دلچسپی کا اظہار کیا۔ موصوفہ نے تحقیق کے کچھ ضوابط کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا کہ ’’تحقیق کا موضوع اپنی پسند اور دلچسپی کی بنیاد پر منحصر ہوتا ہے۔ آپ بتائیں کہ آپ کس موضوع پر کام کرنا چاہتے ہیں‘‘۔ لہٰذا استانی محترمہ سے گزارش کی کہ ’’اردو غزل میں علامتی نظام‘‘ کے موضوع پر کام کرنا چاہتا ہوں۔ محترمہ نے میری درخواست کو قبول کیا اور موضوع کی پذیرائی کرنے کے ساتھ ساتھ حوصلہ افزائی بھی کی۔ لیکن ابھی تحقیقی مقالے کے عنوان کے تعین کا دوسرا مرحلہ باقی تھا جہاں شعبے کے تمام اساتذہ متفقہ طور پر اس مقالے کے عنوان کی اہمیت وافادیت پر جامع و مانع گفتگو کے بعد منظوری دیتے ہیں۔ بالآخر ان تمام مراحل سے گزرنے کے بعد میرے اس تحقیقی مقالے کا موضوع ’’اردو غزل کے علامتی نظام کا تنقیدی تجزیہ 1960 تا 1980‘‘ قرار پایا۔ افسوس صد افسوس کہ استانی محترمہ کا سایہ میرے سر پر دیر پا نہ رہا اور میری پی ایچ۔ ڈی۔ کے دوسرے سال ہی وہ جہانِ فانی سے کوچ کر گئیں۔ اللہ رب کریم ان کی مغفرت فرمائے، آمین یا رب العالمین۔ ان کے انتقال کے بعد میرا تحقیقی کام بڑی حد تک متاثر ہوا۔ اس کے بعد مجھے اپنے مشفق، مخلص اور ہمدرد استاذ پروفیسر شمس الہدیٰ دریابادی صاحب کی زیرِ نگرانی تحقیق مکمل کرنے کا موقع فراہم ہوا، جن کی نگرانی میں ایم۔ فِل کا تحقیقی کام بڑی کامیابی سے اپنی منزل تک پہنچا تھا۔

غزل اردو شاعری کی سب سے مقبول و معروف صنف ہے۔ مواد یا موضوع کو پیش کرنے میں جو اسلوب، انداز بیان اور طرز ادا اختیار کیا جاتا ہے اس کی بڑی اہمیت ہے۔ علامت کو غزل کے ہر دور میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ اردو غزل میں علامت کا استعمال مختلف اوقات میں مختلف معنی و مفہوم کے لیے ہوتا رہا ہے۔ ابتدا میں زیادہ تر علامتیں فارسی سے مستعار تھیں۔ ترقی پسند شعرا نے ان علائم کو غزل میں نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا۔ غرض غزل میں علامتیں کبھی مذہب سے آئیں تو کبھی روایات و تہذیب کے بعض مظاہر علامتوں کی شکل اختیار کرتے ہیں۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی تک پرانی علامتیں کم و بیش قدیم معنی میں ہی استعمال ہوتی تھیں۔ اس کے بعد علامہ اقبال نے نہ صرف قدیم علامات کو نئی معنویت دی بلکہ نئی اور بلیغ علامات سے اردو غزل کو متعارف بھی کرایا۔ جیسے شاہین، ابلیس، مردمومن وغیرہ۔ شاہین کی علامت کو علامہ اقبال نے مردمومن کی مکمل علامت بتایا ہے یعنی وہ بلندی پر پرواز کرتا ہے اور گھر نہیں بناتا۔ علامہ اقبال کی اس علامت پر اگرچہ اعتراضات بھی بہت ہوئے جن میں سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ شاہین میں ہمدردی کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا لہٰذا اسے مردمومن کی علامت بتانا کسی بھی

نظریے سے مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ شاہین کے علاوہ اقبال نے شمع و پروانہ، کہسار اور گل وبلبل جیسی روایتی علامتوں کو بھی نئی معنویت بخشی۔

ملک کی آزادی کا مطالبہ بیسویں صدی کے اوائل سے جوش وخروش کے ساتھ ہونے لگا تھا۔ چوں کہ حکمراں طبقہ کے ظلم واستحصال کا اظہار برائے راست خطرے کا باعث تھا۔ اس لیے یہ ماحول علامتوں کے استعمال کے لیے نہایت سازگار تھا۔ اس میں قفس، آشیاں، نشیمن، چمن، گلستان، صیاد، بلبل، صبا جیسی علامتیں نئی معنویت کے ساتھ غزل میں استعمال ہوئیں۔ 1947 کے بعد ان علامتوں کو نئی سماجی اور سیاسی معنویت بخشی گئی بالخصوص فیض احمد فیض نے علامتوں کے استعمال میں اپنی مہارت کا ثبوت دیا۔

انسانی زندگی کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی کیفیات نے غزل کے علامتی نظام کو ہر دور میں متاثر کیا ہے۔ جدید دور میں علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، منیر نیازی، زیب غوری، راجندر منچندا بانی، احمد مشتاق، ظفر اقبال، شہریار، عرفان صدیقی کے ساتھ ساتھ بشیر بدر نے بھی اپنی غزلوں میں علامتوں کا استعمال انتہائی خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے جس سے ان کے انداز بیان میں مزید حسن اور کشش پیدا ہوگئی ہے۔ جو قاری کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کرنے اور اپنی موجودگی کا احساس دلانے کے ساتھ ساتھ سوچنے پر بھی مجبور کرتی ہے۔

یہ مقالہ چھ ابواب پر منحصر ہے۔ ان ابواب کو حسبِ ضرورت ذیلی ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔

باب اول کا عنوان ''غزل: فن اور روایت'' ہے۔ اس باب میں غزل کی تعریف سے متعلق مختلف ناقدین و محققین کی منفی ومثبت آراء اور لغوی و اصطلاحی معنی کو درج کر کے حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ غزل پر ہونے والے مختلف اعتراضات کو بھی درج کیا گیا ہے۔ غزل کے فن اور اس کی ہیئت کو واضح کرتے ہوئے اس کے زبان و بیان، لہجہ، بحر، ردیف وقافیہ اور ان کا استعمال، غیر مردف غزلیں، مطلع، حسنِ مطلع، مقطع، بیت الغزل وغیرہ کو بھی اسی باب میں اجاگر کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ غزل کے آغاز وارتقا پر اجمالاً اور ترتیب وار روشنی ڈالی گئی ہے۔

باب دوم کا عنوان ''علامت تعریف وتفہیم'' کو محیط ہے۔ اس باب میں علامت کی جامع ومانع تعریف پیش کرنے کی غرض سے اردو ادب کے علاوہ انگریزی انسائیکلوپیڈیا اور ڈکشنری کے ساتھ ساتھ مختلف تنقیدی وتحقیقی کتب سے استفادہ حاصل کیا گیا ہے۔ علامت کی دیگر شعری صنعتوں سے مماثلات وامتیازات اور اہمیت وافادیت کو بھی اسی باب کے تحت پیش کیا گیا ہے۔

باب سوم ''مشرقی ومغربی مکتبۂ فکر میں علامت نگاری کا تصور اور اس کے اثرات'' ہے۔ اس باب میں یہ

واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ فارسی غزل میں مستعمل علائم اوران کے تلازمات سے اردوغزل کس حدتک متاثر ہوئی ہے۔اردوغزل پر مغربی علامت نگاری کے اثرات کوبھی اسی باب میں واضح کیا گیاہے۔

باب چہارم کا عنوان ''اردوغزل میں علامت نگاری'' ہے۔اس باب میں ''قدیم غزل میں علامتی نظام'' کے تحت قلی قطب شاہ، ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی، حاتم اورآبرو، ''کلاسیکی غزل میں علامتی نظام'' کے تحت میرتقی میر، مرزامحمد رفیع سودا، میر درد، قائم چاند پوری اور مرزاغالب، ''نو کلاسیکی غزل میں علامتی نظام'' کے تحت پنڈت برج نارائن چکبست ،اقبال سہیل، علامہ اقبال، مولانا محمد علی جوہر، صفی لکھنوی اور یاس یگانہ چنگیزی، ''ترقی پسند غزل میں علامتی نظام'' کے تحت اسرارالحق مجاز، مجروح سلطان پوری، مخدوم محی الدین وغیرہ کی غزلوں میں مشتمل علامتی اشعار پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

باب پنجم ''1960 تا1980 کی غزل کا پس منظر'' کو محیط ہے۔اس باب میں اس دور کے سماجی، سیاسی اورادبی پس منظر کا جائزہ لیا گیاہے۔

باب ششم اس مقالے کا مرکزی باب ہے جس کا عنوان ''1960 تا1980 کی غزل کے علامتی نظام کا تنقیدی تجزیہ'' ہے۔اس باب میں بیسویں صدی کی دودہائیوں کے ان نمائندہ شعرا کا انتخاب کیا گیاہے جنھوں نے اپنی غزلوں میں مختلف قسم کے علائم کواستعمال کیا ہے۔

مقالے کی تکمیل پر میں رب کریم کی بارگاہ میں اپنی جبین نیاز کوخم کرتا ہوں اور شکرادا کرتا ہوں اللہ عزوجل کا۔تمام حمد وثنا اس رب کائنات کی جس نے مجھے علم کی روشنی عطا فرمائی اور جس نے علم کی بنیاد پر انسان کواشرف المخلوقات کا لقب عطا فرمایا اور میں شکر گزار ہوں اس رب کائنات کا جس نے مجھے اسلام جیسا دین عطا فرمایا اور ایمان کی دولت سے سرفراز کیا۔لاکھوں کروڑوں درود وسلام نبی کریم حضرت محمد مصطفیٰ ﷺ کی ذات مبارکہ پر جن کا امتی ہونا اللہ رب العزت کی طرف سے میرے لیے سب سے بڑاانعام اور نعمت ہے۔

اس عظیم ہستی کا کیسے شکرادا کروں جس کی دعاؤں میں ہمیشہ رہتا ہوں، جن کے آنچل کی ٹھنڈی ہوا جسم و روح کوسکون بخشتی ہے۔جن کے قدموں پر سر رکھنے سے جنت کا احساس ہوتا ہے۔یعنی وہ میری پیاری ماں۔میں اس عظیم ہستی کا کیسے شکرادا کروں جنھوں نے ہمیشہ تعلیم کی اہمیت وافادیت سے روشناس کرایا۔جنھوں نے مصیبتوں کا سامنا ڈٹ کر کرنے کی ترغیب دی اور ہمیشہ مشکل اوقات میں میری حوصلہ افضائی کی۔جن کی کوشش ہمیشہ یہی رہی ہے کہ گلستاں کا ہر پھول خوب کھلے اور خوشبو بکھیرے۔وہ باغبان یعنی میرے والدمحترم۔جنھوں نے معاشی حالات سازگار نہ ہوتے ہوئے بھی اپنے سبھی بچوں کوتعلیم جیسی نعمت سے مزین کیا۔

اس موقع پر میں خاص طور سے اپنے مخلص اور مشفق استاذ صدر شعبۂ اردو پروفیسر شمس الہدیٰ دریابادی صاحب کا صمیم قلب سے ممنون ومشکور ہوں۔جن کے ناصحانہ کلمات، کارآمد مشورے اور زریں اقوال نے اس قابل بنایا کہ اردو ادب کے دامن میں ایک معمولی سا اضافہ کرسکوں۔ اپنی تمام مصروفیات اور مشغولیات کے باوجود انہوں نے ہمیشہ ہر مسئلے اور بات پر سنجیدگی سے غور کرتے ہوئے ہر مسئلے کا موزوں حل فراہم کیا۔ان سے ملنے اور گفتگو کرنے کے بعد یہ احساس ہوا کہ خاموش رہنے والی یہ شخصیت علم کا بحر بے کراں ہے۔اللہ کرے تا عمر ان کے علوم وفیوض سے میں فیضیاب ہوتا رہوں اور ان کا دست شفقت میرے سر پہ ہمیشہ سایہ فگن رہے۔[آمین یا رب العالمین] ساتھ ہی ساتھ میں بے حد ممنون ومشکور ہوں پروفیسر نسیم الدین فریس صاحب، پروفیسر ابوالکلام صاحب، مرحومہ ڈاکٹر وسیم بیگم صاحبہ، ڈاکٹر مسرت جہاں صاحبہ، ڈاکٹر ابو شہیم خان صاحب، ڈاکٹر بی بی رضا خاتون صاحبہ اور ڈاکٹر فیروز عالم صاحب کا جن کے مفید مشورے اور ناصحانہ کلمات میرے مقالے کی تکمیل کے سبب بنے۔

شعبے کے تمام اسکالرس بالخصوص ڈاکٹر محمد اکمل خان صاحب، ڈاکٹر محمد نہال افروز صاحب اور چھوٹے بھائی شبلی آزاد کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ ان تمام نے مقالے کی تکمیل میں میرا تعاون کیا۔اخیر میں اپنے ان تمام احباب کا مشکور ہوں جنہوں نے ہمیشہ میری حوصلہ افضائی کی اور ہر مشکل اوقات میں میرا ساتھ دیا۔

اپنے تمام اساتذۂ کرام، غیر تدریسی عملہ اور ساتھیوں کا شکریہ ادا کرنے کے بعد اللہ تبارک وتعالیٰ کی بارگاہ میں دعا گو ہوں کہ رب کریم میرے ساتھ ان تمام کی نیک خواہشات کی تکمیل فرمائے۔آمین۔یا رب العالمین۔

ساجد ممتاز

علامت کی اہمیت اردو ادب میں ہر اعتبار سے مسلم ہے۔ اردو ادب میں شامل دیگر اصنافِ سخن کی طرح علامت بھی فارسی شاعری کے راستے اردو میں داخل ہوئی۔ علامت کی مقبولیت اور عام لوگوں کی اس سے واقفیت روز بروز کم ہوتی جا رہی ہے۔ اردو ادب میں مستعمل علائم مشرقی ادب (بالخصوص فارسی) کے ساتھ ساتھ مغربی ادب سے بھی متاثر معلوم ہوتی ہیں۔ ان علائم سے عام اردو داں طبقہ ناواقف ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ علامت کا استعمال محض علماء و فضلا تک ہی محدود ہو کر رہ گیا۔ عام لوگوں میں اس کا رواج برائے نام ہی موجود ہے۔ اردو میں علامت جیسے اہم موضوع پر خاطر خواہ توجہ نہیں دی گئی اور نہ ہی اس کی ضرورت و اہمیت کو محسوس کیا گیا۔

اردو کی ترویج و ترقی کے لیے ضروری ہے کہ اردو داستان، مثنوی، ناول، افسانہ، ڈراما، نظم اور غزل غرض کہ تمام اصناف میں مستعمل علامتی الفاظ کی فرہنگ کو مرتب کیا جائے۔ کیوں کہ ان میں مختلف قسم کی علامتوں کا ذخیرہ موجود ہے۔ انسانی احساسات و جذبات سے تعلق رکھنے والی ان علامتوں کا تجزیہ کرنا ادب کے طالب علم کا اہم فریضہ ہے۔ ان تمام علامتوں کو رائج کیا جائے اور بالخصوص اردو داں طبقے کو اس سے آشنا کیے جانے کی ضرورت ہے جس سے اردو کا دامن وسیع سے وسیع تر اور بیش بہا علامتی جواہر سے مزین ہو سکتا ہے۔ اس تحقیقی مقالے کے سبب علامتی اصناف کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے میں قاری کو مدد ملے گی۔ ان سے ایک عام اردو داں طبقہ بھی آسانی سے استفادہ کر سکے گا۔ ساتھ ہی ساتھ ان علامتوں کے رواج سے ان شعرا اور ادبا کی نگارشات کو عمومیت حاصل ہوگی جنہوں نے علامتوں کا استعمال اپنے فن پاروں یا نگارشات کو مزین کرنے میں کیا ہے۔

غزل اردو شاعری کی سب سے مقبول و معروف صنفِ سخن ہے۔ مواد یا موضوع کو پیش کرنے میں جو اسلوب، اندازِ بیان اور طرزِ ادا اختیار کیا جاتا ہے اس کی بڑی اہمیت ہے۔ علامت کو غزل کے ہر دور میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ اردو غزل میں علامت کا استعمال مختلف زمانے میں مختلف معنی و مفاہیم کے لیے ہوتا رہا ہے۔ ابتدا میں زیادہ تر علامتیں فارسی سے مستعار تھیں۔ ترقی پسند شعرا نے ان علائم کو غزل میں نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا۔ اس کے بعد جدیدیت کے رجحان کے تحت لکھی گئی غزلوں میں علامتیں بالکل نئے انداز اور نئے رنگ میں نظر آتی ہیں۔ اپنے اس تحقیقی مقالے میں اردو غزل کی روشنی میں بالخصوص ان علامتوں سے بحث کی گئی ہے جو 1960 سے 1980 تک کے غزل گو شعرا کی تخلیقات میں شامل ہے۔ ان علامتوں سے واقفیت کے بغیر اس عہد کے شعرا کے کلام کو نہ تو اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے اور نہ ہی لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے۔ امید ہے علامت پر کیے جانے والے اس کام سے ایسے تمام شاعروں اور ادیبوں کی نگارشات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی جنہوں نے اپنی تخلیقات میں علامتوں کو استعمال کیا ہے۔

یہ مقالہ چھ ابواب پر منحصر ہے اور ہر باب میں حسبِ ضرورت ذیلی ابواب قائم کیے گئے ہیں۔

باب اول 'غزل: فن اور روایت' کے عنوان سے ہے۔ اس باب میں غزل کی تعریف، فن اور ہیئت کے ساتھ ساتھ اس کے آغاز و ارتقا پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔

باب دوم کا عنوان 'علامت: تعریف و تفہیم' ہے۔ اس باب میں علامت کی جامع و مانع تعریف پیش کرنے کی غرض سے اردو اور فارسی ادب کی فرہنگ اور تحقیقی و تنقیدی کتب کا مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ ہندی شبد کوش اور انگریزی Dictionary & Research Paper سے بھی استفادہ حاصل کیا گیا ہے۔ علامت اور دیگر شعری صنعتوں کے مماثلات و امتیازات اور اس کی اہمیت و افادیت کو بھی اسی باب کے تحت پیش کیا گیا ہے۔

باب سوم میں 'مشرقی و مغربی مکتبۂ فکر میں علامت نگاری کا تصور اور اس کے اثرات' کے تحت اردو غزل پر فارسی اور مغربی علامت نگاری کے اثرات کو واضح کیا گیا ہے۔

باب چہارم 'اردو غزل میں علامت نگاری' کے عنوان سے ہے۔ اس باب میں غزل کے مختلف ادوار میں استعمال ہونے والی علامت اور اس کے معنی و مفاہیم کو واضح کیا گیا ہے۔

باب پنجم کا عنوان '1960 تا 1980 کی غزل کا پس منظر' ہے۔ اس باب کے ذیل مین اس دور کے سماجی، سیاسی اور ادبی پس منظر پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

باب ششم اس مقالے کا آخری اور سب سے خاص باب ہے جس کا عنوان '1960 تا 1980 کی غزل کے علامتی نظام کا تنقیدی تجزیہ' ہے۔ اس باب میں 1960 سے 1980 تک کے منتخب شعرا کی غزلوں میں مشتمل علائم اور ان کے معنی و مفاہیم کی وسعت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

غزل اردو ادب کی وہ صنف سخن ہے جس پر سب سے زیادہ طبع آزمائی کی گئی ہے۔ یہ اردو شاعری کی سب سے مقبول و معروف صنف سخن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری کا ذکر ہوتے ہی غزل کا تصور ذہن میں ابھرنے لگتا ہے۔ 'غزل' عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنیٰ ہیں 'عورتوں سے باتیں کرنا'، 'عورتوں کے حسن و جمال کی تعریف کرنا' یا 'عشق و محبت کی باتیں کرنا'۔ یہی وجہ ہے کہ صنف غزل کا بنیادی موضوع معاملات عشق کی مختلف کیفیات کی ترجمانی رہا ہے۔

شاعری کی اصطلاح میں غزل ایک ایسی صنف سخن ہے جس کے تمام اشعار ہم وزن ہوں، پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعے میں پہلے شعر کی مناسبت سے قافیہ کی پابندی کی گئی ہو۔

غزل نے لفظوں کو دلوں کی دھڑکنیں عطا کیں اور ہمارے دماغ کو سرشار کیا، خیالات کو وسعت بخشی اور دل کو طمانیت عطا کی۔ ہماری تہذیبی وثقافتی اور ذہنی وجذباتی زندگی کی ساری رعنائیاں غزل کے آئینے میں جلوہ گر ہوئی ہیں۔ اسی نے سماج کو حقیقت سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ فراہم کیا۔ غزل نے اپنے ہر دور میں بے کیف زندگی کو کیف، بے قرار دل کو قرار، بے چین روح کو چین اور مردہ جسم کو جان عطا کی ہے۔ غزل ایک سیمابی کیفیت ہے جسے اگر لفظوں کے پیراہن میں ڈھال دیا جائے تو ایک کائنات کی تشکیل کا سبب بن جائے۔ اردو شاعری کی تاریخ غزل کے بغیر ادھوری ہے۔ غزل کا ایک شعر اپنے اندر پوری ایک مکمل کائنات سمونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

غزل میں ذات بھی ہے اور کائنات بھی ہے
ہماری بات بھی ہے اور تمہاری بات بھی ہے

(آل احمد سرور)

عربی میں قصیدے کی جس تشبیب یا تمہید میں محبوب کا سراپا بیان کیا جائے اسے غزل کہتے ہیں۔ قصیدے کی صنف عربی سے فارسی میں پہنچی، فارسی گوشعرا نے غزل کو قصیدے سے علاحدہ کر کے ایک مستقل صنف بنا دیا۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق سب سے پہلے رودکی نے قصیدہ کے تمام اجزا میں سے تشبیب کو علاحدہ کر کے ایک مستقل صنفِ سخن کی صورت میں پیش کیا۔ قصیدے کی طرح غزل کا پہلا شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور ہم وزن ہوتے ہیں مطلع کہلاتا ہے۔ عموماً غزل میں شاعر ایک ہی مطلع نظم کرتا ہے لیکن بعض غزل گوشعرا نے اپنی غزلوں میں ایک سے زائد مطلعے بھی شامل کیے ہیں۔ غزل کے پہلے شعر کے بعد کا شعر بھی اگر مطلع ہے تو اسے مطلعِ ثانی کہتے ہیں اور اگر مطلع نہیں ہے تو وہ حسن مطلع ہوگا۔ غزل کے باقی اشعار کا پہلا مصرع قافیہ وردیف سے معرّا ہوتا ہے اور دوسرے مصرع میں قافیہ وردیف کی پابندی کی جاتی ہے اور ہم قافیہ الفاظ لائے جاتے ہیں۔ غزل کا آخری شعر مقطع کہلاتا ہے۔ اس میں شاعر اپنا تخلص پیش کرتا ہے۔ غزل کے سب سے اچھے شعر کو 'بیت الغزل' کہتے ہیں۔ غزل میں کم سے کم پانچ اشعار اور زیادہ سے زیادہ اکیس اشعار ہوتے ہیں لیکن اس کی سختی سے پابندی نہیں کی جاتی۔ غزل میں قافیہ لانا تو لازمی ہے۔ اسی کے ساتھ ردیف کا اضافہ کیا گیا۔ ردیف وہ لفظ یا الفاظ ہیں جو قافیہ کے بعد آتے ہیں اور ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں ان کی تکرار ہوتی ہے۔ قافیہ وردیف کی تکرار کی وجہ سے غزل میں موسیقیت اور نغمگی پیدا ہوتی ہے جو اس کی مقبولیت اور ہر دل عزیز ہونے کا باعث ہے۔ ذوق کی درج ذیل غزل سے اس کی مزید وضاحت ہوگی۔

مطلع

اس تپش کا ہے مزا دل ہی کو حاصل ہوتا
کاش میں عشق میں سر تا بہ قدم دل ہوتا

مطلع ثانی

آسماں درد محبت کے جو قابل ہوتا
تو کسی سوختہ کا آبلۂ دل ہوتا

حسن مطلع

چھوڑتا ہاتھ سے ہرگز نہ کبھی بسمل شوق
دامنِ برق اگر دامنِ قاتل ہوتا

مقطع

ہوتی گر عقدہ کشائی نہ یداللہ کے ہاتھ
ذوقؔ حل کیوں کہ مرا عقدہ مشکل ہوتا

غزل میں اختصار واجمال، رمزیت وایمائیت، اشاروں اور کنایوں اور علامتوں کا عمل دخل اس کی صورت اور ہیئت کی تشکیل میں ممد و معاون ہوتے ہیں۔ غزل کی لازمی خصوصیت کسی بات کو اشاروں اور کنایوں میں کہنا ہے۔ توضیح وتفصیل کی اس میں گنجائش نہیں ہوتی۔ پیچیدہ سے پیچیدہ اور مشکل سے مشکل تجربہ اس میں اختصار و اجمال کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور ایسا کرنے کے لیے شاعر کو اشاروں، کنایوں اور علامتوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لہٰذا شاعر ان سب چیزوں کا استعمال کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ اور اس کے نتیجے میں اشعار میں رمزیت اور ایمائیت جیسی خصوصیات پیدا ہوتی ہے۔ رمزیت اور ایمائیت یوں تو ہر آرٹ کی خصوصیت ہے لیکن غزل اس کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی کیوں کہ اس کے بغیر اس صنف سخن کا تمام جمالیاتی حسن اور تاثر ختم ہو جاتا ہے۔ اس رمزیت اور ایمائیت کو پیدا کرنے کے لیے غزل گو شعرا کو بڑی کاوش کرنی پڑتی ہے۔

اظہار کا بالواسطہ پیرایہ ادب کی ایک اہم خصوصیت ہے یعنی شاعر یا ادیب جو بات کہے اس سے دوسرے معنی بھی مراد لیے جائیں۔ تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل اور مجاز وغیرہ اس بالواسطہ اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔ اظہار کی یہ اہم ترین صورتیں بہ ظاہر تو ایک دوسرے سے مشابہ نظر آتی ہیں لیکن حقیقتاً یہ ایک دوسرے سے منفرد

ہیں۔علامت بھی انہیں طریقۂ اظہار میں سے ایک مؤثر ترین طریقہ ہے۔علمائے ادب اور شاعروں نے علامت کا استعمال بہت فصیح انداز میں کیا ہے۔اس سے کلام میں وسعت پیدا ہوئی اور کلام اختصار کی سرحدوں سے نکل کر ایجاز کی وادیوں میں پہنچ گیا۔معانی و مطالب کے نئے نئے غنچے کھلنے لگے۔علامت کی معراج بھی یہی ہے کہ اس کے اشارے میں لطافت اور دلچسپی کوٹ کوٹ کر بھری ہو،شاعرانہ تخیل کو تیز رفتاری ملے،واقعے اور قصے میں چاشنی کے ساتھ ساتھ تجسس بھی ہو،کوزے میں سمندر بھی سمایا رہے اور باوجود ان خصوصیات کے فنی ضرورتوں اور تقاضوں سے اس کا دامن بھی خالی نہ ہونے پائے۔

علامت سے متعلق جب گفتگو ہوتی ہے تو ذہن میں لاشعوری طور پر یہ سوال رقص کرنے لگتا ہے کہ علامت کہتے کسے ہیں؟ علامت کی جامع و مانع تعریف کیا ہے؟ اس سلسلے میں زبان کے تخلیقی عناصر پر بحث کرتے ہوئے ادب کے ناقدین نے علائم کی مختلف تعریفیں اور توضیحیں پیش کی ہیں۔ان میں سے بیشتر تعریفیں اپنے آپ میں اتنی مبہم اور پیچیدہ ہیں کہ ان سے کوئی کامل نتیجہ نکالنا بہت مشکل ہے۔اس کے باوجود ان تعریفوں سے علامت کو سمجھنے اور ان کی روشنی میں علامت کی ایک جامع و مانع تعریف متعین کرنے میں مدد ضرور ملتی ہے۔

علامت بنیادی طور پر انگریزی لفظ (Symbol) کا ترجمہ ہے جو کہ یونانی لفظ (Symboline) سے لیا گیا ہے۔اردو لغت میں علامت کے معنی 'نشان، اشارہ، کنایہ، مارک' وغیرہ کے لیے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے علامت کو استعارے کی ترقی یافتہ شکل قرار دیا ہے۔ان کے نزدیک جب استعارے میں سے نئے نئے معنی پھوٹتے ہیں اور وہ اپنے لغوی حدود سے تجاوز کر جاتا ہے تو وہ علامت کے مقام تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔

علامت اظہارِ خیال کا ایک ایسا طریقہ ہے جس میں یہ شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتی ہے۔علامت کے ذریعے جو کچھ ظاہر کیا جاتا ہے اس سے کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔اس میں جذبات و خیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات کی نقش گری بالواسطہ عوامل و عناصر کے ذریعے کی جاتی ہے۔

علامت سے مراد اظہار خیال کا وہ پیرایہ ہے جس کے ذریعے جو کہا جائے اس سے کچھ الگ اور کچھ مزید معنی مراد لیے جائیں۔علامت ہمارے ذہن کو معانی کی کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور اس کی یہی خاصیت سب سے اہم ہے کہ یہ ان میں سے ہر جہت کے لیے موزوں قرار پائے۔علامتی اظہار خود بیان واقع ہوتا ہے اور

اس بیان واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ بیان واقع کسی صورت حال کا بھی ہو سکتا ہے، کسی شے کا بھی اور کسی وقوعے کا بھی۔

مثلاً:۔

دریا کے پاس دیکھو کب سے کھڑا ہوا ہے

یہ کون تشنہ لب ہے پانی سے ڈر رہا ہے

علامت کے حوالے سے ناقدین کے خیالات اور آرا کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ علامت زبان کا ایسا تخلیقی اور تخیلی استعمال ہے جو اپنی وسعت اور جامعیت کے اعتبار سے ہمہ گیر ہے۔ علامت کا تعلق فرد سے بھی ہے اور اجتماع سے بھی۔ یہ ماضی سے بھی اپنا تعلق استوار کرتی ہے اور حال و مستقبل سے بھی ربط قائم کرتی ہے۔ یہ قدیم تہذیبوں اور اساطیری روایات سے بھی اپنا ناتا جوڑتی ہے اور تہذیبی سطح پر جدید منظرنامے میں بھی اپنا قدم مضبوطی سے جماتی ہے۔ انسانی نفسیات کے حوالے سے اس کی جلوہ فرمائی شعور میں بھی ہے اور لاشعور میں بھی۔ اس کے ذریعے ہم تخلیق کار میں نفسی توانائی کی شدت کو ماپ سکتے ہیں اور انسان کے خوابوں میں پھیلے ہوئے معانی کو سمیٹ سکتے ہیں۔ علامت کی اثر انگیزی معاشرے کی زندہ حقیقتوں میں سرایت کیے ہوئے ہے اور کائنات کے جملہ مظاہر انسان کی ذات میں عکس ریز ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

علامت کی تعریف متعین کرنے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس علامتی نظام کی تشکیل بڑی حد تک شعوری طور پر ہوئی ہے۔ شعرا نے اپنے جذبات واحساسات کے اظہار کے لیے باہر کی دنیا کے مظاہر میں سے ان اشیا کا انتخاب کیا جن کے ذریعے وہ اپنے جذبات واحساسات کو بالواسطہ پیرائے کے ساتھ ساتھ بہتر سے بہترین اور خوب تر سے خوب ترین انداز میں پیش کر سکے۔ محمد حسین آزاد نے سخندانِ فارس میں اس موضوع سے متعلق تفصیلی بحث کی ہے کہ کیسے ہم اپنے جذبات واحساسات کے اظہار کے لیے بیرونی مظاہر سے تشبیہیں اور استعارے تراشتے ہیں۔

علامت وہ شئے ہے جو اپنے اندر جہانِ معانی کو سمیٹے ہوئے ہے اور جس طرح یہ اپنے اندر جہانِ معانی کو سمیٹے ہوئے ہے اسی طرح یہ علامت کئی صنعتوں پر بھی غالب نظر آتی ہے۔ یعنی اس میں جہاں ایک طرف تشبیہ کی جھلک نظر آتی ہے تو وہیں دوسری طرف استعارہ بھی اپنی چمک کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ اسی طرح مجاز، کنایہ، تمثیل پیکر وغیرہ جیسی مختلف صنعتوں کے ذریعے علامت کو تقویت دینے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس لیے علامت پر مزید

گفتگو کرنے سے قبل یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر، تمثیل اور نشان وغیرہ کے باہمی ربط اور فرق پر روشنی ڈالا جائے۔ جس پر مقالے میں تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔ یہاں ان کا اجمالاً ذکر کیا جاتا ہے۔

علامت کے مقابلے میں تشبیہ اور استعارہ نسبتاً شعوری عمل ہے۔ چوں کہ استعارے کی تخلیق میں مستعار لہ کا وجود شعرا کے پیش نظر ہوتا ہے اس لیے مستعار منہ کی تلاش وہ بڑے غور وخوض کے ساتھ کرتا ہے تاکہ مستعار لہ (غیر معروف) کی وضاحت معروف کے پیرائے میں مکمل طور سے ہو جائے۔ استعارے میں تلازمات ومتعلقات مخفی ہوتے ہیں۔ اس لیے شاعر کی پوری توجہ مستعار منہ پر ہی مرکوز رہتی ہے۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مستعار منہ، مستعار لہ کے لیے موزوں ہونے کے ساتھ ساتھ جامع اور مانع بھی ہو۔ اس طرح دو مختلف اشیا کے درمیان مشابہت کے تعلق کو محسوس کر کے پیش کرنا دراصل ایک شعوری عمل ہے۔ اس کے برعکس علامت میں تلازمات و متعلقات کی اہمیت زیادہ حتمی ہوتی ہے اس لیے اس میں اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تلازمے پہلے ہی وجود میں آجاتے ہیں اور علامت کی تخلیق بعد میں ہوتی ہے یا علامت کی طرف ذہن بعد میں منتقل ہوتا ہے۔ لہٰذا بعض اوقات غیر شعوری طور پر کسی ایسے لفظ سے علامت کی تخلیق کی تحریک ملتی ہے جو بعد میں اس علامت کے لیے بہترین تلازمہ بن کر رونما ہوتا ہے۔ اس طرح علامت کی تخلیق میں شاعر کو یہ آزادی حاصل رہتی ہے کہ وہ غیر شعوری عمل کو شعور کے مطابق ڈھال سکتے ہیں لیکن استعارے میں یہ آزادی حاصل نہیں رہتی۔ کیوں کہ اس میں مستعار لہ کا وجود پس منظر یا پیش منظر میں موجود رہتا ہے اور اس کی حیثیت مقدم ہوتی ہے۔ اس لیے استعارے کی تخلیق کی شروعات مستعار لہ سے ہونا لازمی ہے۔ **استعارے اور علامت میں بنیادی فرق بھی یہی ہے کہ جب تک وہ مستعار لہ کا محتاج رہتا ہے اس وقت تک استعارہ ہے اور جیسے ہی مستعار لہ سے بے نیاز اور آزاد ہوتا ہے علامت کی حد میں داخل ہو جاتا ہے۔** مثلاً ''چمکتی ہوئی بجلی مئے آنکھیں خیرہ ہو گئیں''، میں چمکتی ہوئی بجلی سے مراد تلوار ہے تو یہ استعارہ ہے اور اگر یہ تخصیص متعین نہیں ہے تو یہ علامت ہے۔ اس طرح استعارہ اور علامت کے درمیان ایک اہم فرق بھی واضح ہوتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ علامت میں مستعار منہ کے لیے مستعار لہ کی تلاش کا عمل واقع ہوتا ہے کیوں کہ علامت کسی شئے کی طرف ذہن کو منتقل کرنے کا کام کرتی ہے۔ علامت میں شیر حقیقتاً شیر ہی ہوتا ہے اور اپنے عمل اور صفت کی وجہ سے کسی انسان کی یاد دلا سکتا ہے۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ اس پورے نظام پر استعارے کا شبہ ہوتا ہے لیکن اس پر استعارے کا اطلاق اس لیے ممکن نہیں کہ اول تو شیر کسی آدمی کی طرف ذہن منتقل کرتا ہے، آدمی کی نمائندگی نہیں کرتا، دوم یہ کہ یہاں معروف سے غیر معروف کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جب کہ استعارے میں ذہن غیر معروف سے معروف کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ علامت قائم بالذات ہوتی ہے اس لیے اگر شیر سے زید کی صراحت ہوتی ہے تو شیر کا بیان

بجائے خود بھی مکمل ہوگا اور قاری نے اگر زید کو نہیں دیکھا ہے پھر بھی اس کی حیثیت علامتی تو رہے گی۔اس کے برخلاف استعارے میں آدمی بہر حال آدمی ہی ہوتا ہے لیکن اپنی صفت اور عمل (بہادری و شجاعت) کی وجہ سے شیر کہے جانے کا مستحق بن جاتا ہے۔

مجرد تصورات کو مجسم کی صورت میں پیش کرنے کے عمل کو تمثیل کہتے ہیں۔معنی و مفہوم کے اعتبار سے استعارہ، علامت کے مقابلے میں تمثیل سے زیادہ قریب ہے۔ بظاہر تمثیل اور استعارے میں مقصود معنی کے علاوہ کسی دوسرے معنی پر ان کا اطلاق نہیں ہوتا۔یعنی استعارہ اور تمثیل میں شیر کا عمل انسان کے عمل کے جیسا ہوگا۔فرق صرف یہ ہے کہ استعارے میں ہم شیر کہہ کر 'شجاع شخص' مراد لیں گے جبکہ تمثیل میں مجرد کو بجائے خود مجسم کیا جاتا ہے یا اس مجرد شے کے ساتھ کسی مرئی یا مادی عنصر کو وابستہ کر کے کسی عمل یا صفت کو واضح کیا جاتا ہے۔تمثیل میں شجاعت کی نمائندگی شیر کے ذریعے نہیں ہوگی بلکہ شجاعت کو بجائے خود مجسم یا متحرک دکھایا جائے گا یا کسی مادی عنصر کو اس کے ساتھ وابستہ کر کے اس عنصر کے عمل کو شجاعت کا عمل قرار دیا جائے گا۔ جیسے دستِ شجاعت وغیرہ۔ استعارہ پوری طرح قائم بالغیر ہوتا ہے اور تمثیل نہ تو پوری طرح قائم بالغیر ہوتی ہے اور نہ پوری طرح قائم بالذات بلکہ دونوں کے درمیان کی چیز ہوتی ہے۔تمثیل میں شجاعت کو مجسم کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور اس کا عمل انسان کے موافق ہوتا ہے۔اس کے برعکس علامت کی حیثیت قائم بالذات کی ہوتی ہے۔علامت میں شیر شیر ہی کی طرح عمل کرتا ہے اور اس کا اطلاق ایک زائد معنی پر ہوسکتا ہے اور اگر ان معنی میں کسی پر اس کا اطلاق نہ بھی کیا جائے تو شیر کا عمل اپنی جگہ برقرار اور بامعنی رہے گا۔

تمثیل میں اس طرح کی بے یقینی اور الجھن نہیں ہوتی کہ اس سے کون سی شے مراد ہے کیوں کہ تمثیل میں اس شے کی نمائندگی کا اظہار موجود ہوتا ہے جو اصل میں مقصود ہوتا ہے۔عام طور پر تمثیل کے پیرائے میں اس شے کا نام نہ لے کے اس کی کسی ایک مخصوص صفت کو پیش کیا جاتا ہے۔مثلاً حسد کو انسانی شکل میں پیش کر دینا۔اس کے بر عکس علامت جس شے کی نمائندگی کرتی ہے اس شئے کا نہ ہی اظہار کرتی ہے اور نہ ہی اس شے کی طرف کوئی اشارہ کرتی ہے کہ وہ کس شے کی نمائندگی کر رہی ہے۔اسی بے یقینی کی وجہ سے علامت میں کثیر المعنویت پیدا ہوتی ہے۔

علامت کی تفہیم کے وقت جو تخیل قاری کے ذہن میں نمودار ہوتا ہے ضروری نہیں ہے کہ علامت کی تخلیق کے وقت وہی تخیل فن کار کے ذہن میں بھی رہا ہو۔اس کے باوجود علامت کی تخلیق اور تفہیم کے دوران جو تخیل ذہن میں نمودار ہوتا ہے اس میں ایک پر اسرار تعلق بہر حال قائم رہتا ہے۔بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ علامت کی تخلیق کرتے وقت خود فن کار کے ذہن میں بھی ایک سے زائد تخیل کار فرما ہوتے ہیں۔یعنی کسی باغ میں سوکھے

ہوئے اشجار کا ذکر کرتے وقت اس کے ذہن میں اس بیان کے متوازی خزاں کے موسم کی آمد کے ساتھ ساتھ بے ثباتیِ دنیا کا بھی مفہوم ہوسکتا ہے۔

اس طرح اردو شاعری میں رائج مختلف بالواسطہ پیرایوں کی توضیح وتصریح اور علامت سے ان کے مماثلات وامتیازات کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت قائم بالذات ہوتی ہے۔یعنی علامتی اظہار بجائے خود بیان واقع ہوتا ہےلیکن اس بیان واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل دوسرے مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔علامت کی خصوصیت یہ ہے کہ اگر اس کے علامتی مفہوم کو نظر انداز کر دیا جائے یا اس کے علامتی مفہوم تک ذہن نہ پہنچے پھر بھی وہ علامتی بیان اپنی جگہ برقرار رہے گا۔

اردو ادب میں علامت کی اہمیت مسلم ہے۔علامت کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب کی ادائیگی کے فرائض انجام دیتی ہے۔علامتی الفاظ کے استعمال سے ان کے پس پشت طول طویل مفاہیم اور دیگر تفصیلات قارئین کے روبہ روآ جاتے ہیں۔اس طرح کلام میں بلاغت اور ایجاز واختصار کی لطیف وخوش گوار خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں اور یہ خصوصیات ایسی ہیں کہ جن کی بدولت کلام میں جوش اور مفاہیم میں تاثیر پیدا ہوتی ہے۔خصوصاً شاعری میں جب کسی خاص پہلو کو تخلیقی سطح پر استعمال کیا جاتا ہےتو اس سے نہ صرف شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے بلکہ ان کی معنوی جہتوں میں بعض اوقات بے پناہ اضافہ بھی ہوتا ہے۔

علامت اظہار کا ایک لطیف ذریعہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ادب کے تقاضوں نے علامت کی ضرورت کو محسوس کیا۔جس طرح خورد ونوش انسان کی زندگی اور بقا کے لیے لازمی ہیں۔اسی طرح بقائے ادب کے لیے علامت لازمی ہے۔ بقائے ادب کو بقائے دوام اسی وقت حاصل ہوسکتا ہے جب اس کے دامن میں علامت کی شکل میں اشارات،اصطلاحات،واقعات،روایات وغیرہ کے وافر ذخیرے موجود ہوں۔

اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

(ناصر کاظمی)

اس افادی پہلو کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ علامت کے سہارے وسیع اور طویل مطالب کو چند الفاظ کے ذریعے سے نہایت اختصار کے ساتھ ادا کیا جا سکتا ہے۔

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

دریا کو کوزے میں سمو لینا علامت کی ایک اہم خصوصیت ہے۔اس کے سہارے طویل سے طویل مطالب کو چند الفاظ کی مدد سے ادا کیا جا سکتا ہے۔علامت بلاغت کے اس فطری تقاضے کو پورا کرتی ہے کہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب لطیف پیرائے اور مختصر انداز بیان میں ادا کیے جائیں۔علامت کے دامن میں ایجاز و اختصار کے موتی بھرے ہوئے ہیں۔ایجاز و اختصار کے پردے میں طول طویل معنی و مطالب کو نہایت دل کش و دلچسپ پیرائے میں بیان کیا جا سکتا ہے۔علامت کے استعمال سے جُز یات پر غور کرنے کی عادت پڑ جاتی ہے۔علامت اصل وقوع کے ساتھ اپنی جُز یات کی طرف فوراً توجہ مبذول کرا لیتی ہے اور قاری آہستہ آہستہ جُز یات اور تفصیل کو جاننے کا عادی ہو جاتا ہے اور شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔

اس طرح علامت بہ یک وقت دو خوبیوں کی حامل ہو جاتی ہے،ایک طرف ایجاز و اختصار کو اس کی خوبیوں میں شمار کیا جاتا ہے تو دوسری طرف یہ ایک ہی شعر کی مختلف جہات پر غور کرنے کا عادی بھی بناتی ہے۔ایجاز و اختصار اور جزیات نگاری کی اس مشترکہ خوبی کو واضح کرنے کے لیے ایک شعر پیش خدمت ہے۔

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاقؔ
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

علامت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس کا استعمال اپنی بات میں ابہام پیدا کر کے براہ راست نہ کہنے کے لیے بھی کیا جاتا ہے۔جبر و استبداد کے ماحول میں اس اسلوب کے ذریعے سچائی کا اظہار اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کی مختلف تاویلیں ہو سکیں،اس کی تشریح مشکل ہو اور اس طرح کسی ظالم یا جابر حکومت کے ظلم سے بچا جا سکے۔ناسازگار سیاسی و سماجی ماحول میں بات علامت کے پردے میں چھپا کر کہنا عام ہو جاتا ہے۔بعض ناقدین اسے فرار یا بزدلی بھی کہہ بیٹھتے ہیں،لیکن دراصل یہ اپنی بات کہنے کا ایک اسلوب،رجحان اور ڈھنگ ہے۔باطنی اور روحانی علوم میں بھی اس انداز کو ناقدر شناسوں اور کم فہم لوگوں سے روحانی اسرار و رموز کو الگ رکھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

جس طرح اردو کی دیگر شعری اصناف فارسی ادب سے مستعار ہیں اسی طرح اولین اردو غزل کا علامتی نظام بھی فارسی غزل کے علامتی نظام سے متاثر نظر آتا ہے۔ 'گل و بلبل' اور 'شمع و پروانہ' پروانہ کی علامتیں فارسی غزل سے ہی اردو غزل میں شامل ہوئے۔ فارسی ادب میں ان الفاظ کو علامت کی منزل تک پہنچنے میں چند مراحل سے ضرور گزرنا پڑا ہوگا جب کہ اردو ادب میں یہ الفاظ سیدھے طور پر ایک علامتی الفاظ کی حیثیت سے مگر ناپختہ حالت میں شامل ہوئے۔ ان علامتی الفاظ کو اردو غزل میں منتقل ہونے سے بہت پہلے ہی فارسی غزل میں ان کی علامتی حیثیت مستحکم ہو چکی تھی لہٰذا اردو شعرا نے انہیں علامتی شکل میں جوں کا توں قبول کر لیا اور ان علامتی الفاظ کا استعمال سب سے زیادہ صنف غزل میں ہوا۔ گل، بلبل، آئینہ، شمع وغیرہ جیسے الفاظ فارسی شاعری کی ابتدا سے ہی ملنے لگتے ہیں۔ لیکن اس وقت یہ الفاظ کسی خاص علامت کی شکل میں استعمال نہیں ہوتے تھے۔ ایک عرصہ تک یہ الفاظ محض منظروں کی عکاسی کے طور پر ہی اپنے اصل معنی و مفہوم میں استعمال ہوتے رہے۔ جیسے آئینہ خود کو دیکھنے، نکھارنے اور لازمۂ حسن کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ گل، باغ کے حسن اور اس کی شادابی کو دوبالا کرتا ہے، باغ خوش نما اور خوب صورت منظر کو پیش کرتا ہے اور شمع صرف روشنی کا کام کرتی ہے اور محفل کی رونق میں اضافہ کا سبب بنتی ہے۔ اس طرح ابتدا میں یہ تمام الفاظ اکثر و بیشتر اپنے اصل معنی و مفہوم میں ہی استعمال ہوتے رہے۔ ان الفاظ میں چوں کہ علامتی قوت موجود تھی اس لیے وقت کے ساتھ ساتھ ان کی علامتی معنویت بھی ظاہر ہونے لگی۔ آہستہ آہستہ شاعر کو اپنے جذبات و احساسات کے لیے یہ پیرایۂ اظہار موزوں معلوم ہونے لگا۔ گل اپنے حسن شگفتگی اور خوشبو کی بنیاد پر محبوب سے مشابہ ہو گیا اور بلبل کی نغمہ سرائی آہ و زاری میں تبدیل ہو کر عاشق کا کردار ادا کرنے لگی۔ اس طرح گل و بلبل کا تلازمہ عاشق و معشوق کی علامت بن گیا۔ شمع پہلے صرف محفلوں کو روشن کرنے کا کام کرتی تھی لیکن بعد میں شعرا کو اس میں ایک قسم کے سوز و گداز کی نئی معنویت نظر آنے لگی۔ اب جو چراغ پہلے صرف محفلوں کو روشن کرنے کا کام کرتا تھا وہ اب غم کی نمائندگی بھی کرنے لگا اور شمع کے ارد گرد پروانے کے والہانہ طواف اور اس کی جاں فشانی عاشق کی بے لوث اور پُر خلوص محبت کے ساتھ ساتھ اس کے ایثار و قربانی کی معنویت بھی اختیار کرنے لگی۔ اس طرح شمع و پروانے کا تلازمہ عاشق و معشوق، سوز و گداز اور نور و ضیا کے مفاہیم ادا کرنے لگے۔ آئینہ جو پہلے صرف لازمۂ حسن تھا بعد میں اس نے بے پناہ علامتی معنویت اختیار کر لیا اور وہ فرد کے غیر محدود ذہنی و مادی تجربات اور احساسات و کیفیات کی عکاسی کرنے لگا۔ صوفی شعرا نے آئینے کو مختلف مفاہیم اور مسائل کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا۔ باغ اور اس کے متعلقات کو شعرا پہلے صرف مناظر کی عکاسی کے طور پر ہی استعمال کرتے تھے لیکن بعد میں یہ باغ دنیا کی علامت کے طور پر پیش کیا جانے لگا اور اس کے متعلقات دنیوی ساز و سامان کے طور پر پیش

ہونے لگے۔

اردوغزل کے علامتی نظام کی تشکیل پر نظر کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداً اس کا علامتی نظام حسن، عشق اور غم کے اردگرد ہی گھومتا ہے جو کہ فارسی ادب سے مستعار ہے۔ عشق ومحبت کے نتیجے میں پیدا شدہ ان جذبات و احساسات کے بالواسطہ اظہار کے لیے گل وبلبل اور شمع و پروانہ کا پیرایہ اپنی علامتی قوت کی وجہ سے ایک بہترین پیرایہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان پیرایوں کو اظہار کا وسیلہ بنایا گیا۔ مگر جیسے جیسے ان کے تلازمے زیادہ معنویت کے حامل ہوتے گئے ویسے ویسے ان کے دائرے میں بھی مزید وسعت پیدا ہونے لگی۔ اب یہ پیرائے اپنے متعلقات کے ساتھ حسن، عشق اور غم کے علاوہ دوسرے مفاہیم کی نمائندگی بھی کرنے لگے۔ مثلاً محفل میں شمع، پروانہ، شراب، پیالہ، مینا، صراحی، خُم، جُرعہ، نشہ، خمار، صبوحی، ساقی، مطرِب، چنگ، ارغواں مِضراب، پردہ اور ساز وغیرہ میں علامتی معنویت پیدا ہوگئی۔ اسی طرح باغ کے تلازمات میں سرو، قمری، گل وبلبل، صیاد، گلچیں، باغباں، آشیانہ، قفس، دام، دانہ، یاسمن، نسرین، نسترن، ارغواں، سوسن، خار وغیرہ دنیوی وقوعوں کے لیے علامتی تلازمات کا کام کرنے لگے۔ رفتہ رفتہ یہ تمام تلازمات بالواسطہ طور پر مادی مسائل کے ساتھ ساتھ مابعدالطبیعات مسائل کی ترجمانی کرتے ہوئے بھی نظر آنے لگے۔

اردو زبان وادب پر بین الاقوامی اور بین السانی اثرات کو بھی بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ عام فہم بات ہے کہ اردو ادب فارسی کے زیر اثر پروان چڑھا ہے، اس لیے اردو میں فارسی کے ادبی تصورات و خیالات کا اخذ و اکتساب واقع ہوا اور فارسی کے ذریعے سے ہی عربی نے بھی اردو ادب کو متاثر کیا۔ مگر بیسویں صدی کی ابتدا سے ہی اردو ادب پر انگریزی ادب نے جس تیزی سے اثر آفرینی کی ہے، اس کے نتائج آج بھی ظاہر ہو رہے ہیں۔ عصری اردو ادب نہ صرف انگریزی بلکہ اس کے واسطے سے فرانسیسی، جرمن اور روسی وغیرہ زبانوں سے بھی خاصا متاثر ہوا ہے۔

مغربی ادب کے علامتی نظام کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادب اس سے بڑی حد تک متاثر ہوا ہے۔ یہ سچ ہے کہ مغربی ادب میں غزل جیسی کوئی صنف موجود نہیں ہے مگر وہاں کی دیگر تصانیف میں موجود علامتی نظام سے ہمارے غزل گو شعرا متاثر ضرور نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے غزل گو شعرا نے اپنی غزلوں میں دیگر علامتوں کے ساتھ ساتھ ان علامتوں کا استعمال بھی بڑی خوبی سے کیا ہے جنہیں مغربی شعرا نے اپنی تصانیف میں برتا ہے۔ اس قبیل کے چند علامتی الفاظ مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

دریا: A.E. Houseman نے اپنی نظم 'XXIII Crossing Alone The

'Nighted Ferry' میں دریا کو وقتِ ماضی یا وقتِ رواں کی علامت کی طرح استعمال کیا ہے۔اردو ادب کے غزل گو شعرا نے بھی دریا کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

جس رستے سے ابھی گزرے ہیں
پہلے یہاں دریا بہتا تھا

(احمد مشتاقؔ)

پیڑ کے پتے:

نظم 'The Rain' میں W.H. Davies نے پیڑ کے پتے کو انسان کی علامت کے لیے استعمال کیا ہے۔اسی طرح ناصر کاظمی نے بھی پیڑ کے پتوں کو علامتی طور پر پیش کیا ہے۔شعر ملاحظہ فرمائیں:

ذرا گھر سے نکل کر دیکھ ناصرؔ
چمن میں ہر طرف پتے جھڑے ہیں

(ناصرؔ کاظمی)

مذکورہ بالا شعر میں گھر انسانی وجود کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے اور اس سکون کی جگہ کو بھی جہاں اس وقت ہم موجود ہیں۔ہم کسی خوف کے باعث اپنے ہی وجود میں سمٹے ہوئے ہیں اور یہ خوف موت کا ہے۔جس کی تصدیق شاعر دوسرے مصرعے میں چمن میں ہر طرف جھڑے ہوئے پتوں سے کرتا ہے۔اس طرح پتوں کا ہر طرف گرا ہوا ہونا موت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔فنا کے خوف نے انسان کو اپنے وجود کے اندر سمٹنے پر مجبور کر دیا تھا۔جب ہم نے اس سے باہر نکل کر دیکھا تو ہمیں چاروں سمت فنا کا منظر نظر آ رہا ہے۔

سورج کی روشنی/دھوپ:

WH Davies نے سورج کی روشنی کو نورِ الٰہی کے طور پر استعمال کیا ہے جو بلا تفریق مذہب و ملت،

رنگ ونسل، عوام وخواص اور امیر وغریب سب کو مستفید کرتی ہے۔نئی غزل میں بھی دھوپ کو خالص علامتی طور پر استعمال کیا گیا ہے۔شعر ملاحظہ فرمائیں:

سر اٹھاتے ہی کڑی دھوپ کی یلغار ہوئی
دو قدم بھی کسی دیوار کا سایہ نہ گیا

آنکھیں کھلی تو دھوپ چمکتی ہوئی ملی
میرے طلوعِ صبح کے ارماں کہاں گئے

(احمد مشتاقؔ)

احمد مشتاق کے مذکورہ بالا شعر میں دھوپ کو آلام ومصائب کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

بعض علامتیں مغربی ادب اور اردو غزل میں مشترک طور پر استعمال ہوئیں ہیں اور بعض علامتوں کو الگ الگ معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ سماجی، سیاسی، معاشی اور جغرافیائی وغیرہ صورت حال میں فرق کا ہونا ہے۔کیوں کہ جو ذہن جس ماحول میں پروان چڑھتا ہے اس کی فکر بھی اسی مناسبت سے پختہ ہوتی ہے۔اور پھر شعرا وادبا عام انسان سے زیادہ حساس ہوتے ہیں اس لیے ماحول کا اثر ان کے ذہن پر زیادہ گہرا ہوتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ مختلف زبان کے ادبوں نیز تمام ادب کے شعرا وادبا کی فکر اور اسلوب کی نوعیت بھی مختلف ہوتی ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان کسی بھی ادبی رجحان سے لاتعلق نہیں رہی ہے۔خواہ جدید اور جدید تر ادبی رویوں میں وجودیت کا معاملہ ہو یا اشتراکیت کا موضوع ہو، خواہ تاثیریت کی بات ہو یا اظہاریت کا رجحان ہو، اردو کی گزشتہ صدی کے نصف حصے کے ادب میں ان تمام رجحانات کی نشاندہی آسانی سے کی جاسکتی ہے۔یہ اردو ادب کا وہ امتیاز ہے جس کے باعث ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے مابین اردو نے عالمی اثر پزیری کے سلسلے میں ہمیشہ اپنا امتیاز نمایاں رکھا ہے۔اردو زبان وادب نے جس طرح اپنے گرد وپیش کی زبانوں اور ادبیات کو اپنے مخصوص رویوں اور رجحانات سے متاثر کیا ہے اس سے کہیں زیادہ اردو ادب نے عالمی اور مقامی رجحانات سے متوازی اور متوازن انداز میں اثرات قبول کیے ہیں۔

چوں کہ ردوقبول کا یہ سلسلہ مختلف ادبیات کے درمیان چلتا رہتا ہے لہٰذا اردو ادب نے بھی خود کو عالمی ادب کے رویوں سے کبھی علاحدہ نہیں رکھا۔ دنیا کی بیش تر بڑی زبانوں کے ادب میں قدرے تقدیم و تاخیر کے ساتھ بعض رجحانات کا یکساں طور پر نفوذ اور وفور نظر آتا ہے۔

اردو شاعری پر فارسی ادب کا بڑا اثر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے قدیم اردو شاعری میں فارسی کی بیش تر روایتیں موجود ہیں۔ فارسی شاعری کے مختلف ہیئتی سانچے اردو شاعری میں مستعمل ہوتے رہے۔ اس طرح سرایت کا یہ نتیجہ ہوا کہ اردو شاعری نے دانشتہ اور غیر دانشتہ طور پر وہی راہ اختیار کی جس پر فارسی ادب پہلے سے ہی گامزن تھا۔ اردو شعرا فارسی شاعری سے مستعار اصناف قصیدہ، غزل، مثنوی وغیرہ میں اسی مضمون کو باندھنے کی کوشش کرتے جو فارسی شاعری میں باندھے جاتے تھے۔ علامتی الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ اردو شعرا کو یہیں سے مل گیا جسے یہ اپنی شاعری میں بلا تکلف استعمال کرتے تھے۔ ساقی و میخانہ، گل و بلبل، سرو قمری، شمع و پروانہ وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمے اردو شاعری میں اسی طرح استعمال کرنے کی کوشش کی جانے لگی جیسے فارسی شاعری میں ہوتے تھے۔ فارسی شاعری کی یہ روایت سبکِ ہندی کے شعرا کے ذریعے اردو میں داخل ہوئیں تھیں۔ لیکن اردو شاعری کی بیش تر مستعار علامتیں سبکِ ہندی کی طرح تہہ دار اور پُر پیچ مفاہیم کی حامل نہ ہوکر اکہری اور نیم علامتی مفاہیم ادا کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اکثر و بیش تر تلازمے علامتی سے زیادہ تشبیہاتی اور استعاراتی مفاہیم ادا کرتے ہیں۔ قدرتی طور پر کوئی بھی لفظ پہلے استعاراتی اور تشبیہاتی پیرایے میں ہی استعمال ہوتے ہیں اور پھر اپنی علامتی قوت کی بِنا پر یہ الفاظ تشبیہ اور استعارا کے حدود کو پار کر کے علامتی مفاہیم ادا کرنے لگتے ہیں۔ اس لیے اولین غزل گو شعرا کے یہاں اس طرح کے تشبیہاتی اور استعاراتی پیرائے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان پیرایوں کے تجزیے سے جہاں ایک طرف اردو غزل پر فارسی روایت کے اثرات کا علم ہوتا ہے تو وہیں دوسری طرف ابتدائی اردو شاعری کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔

صحن گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

چمن میں کیوں نہ باندھے عندلیب اب آشیاں اپنا
کہ جانے ہے گل اپنا، باغ اپنا، باغباں اپنا

اس طرح گل وبلبل اوران کے تلازمات پر مشتمل مذکورہ بالا تمام اشعار فرد اور معاشرے سے متعلق مختلف واقعات وحالات کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔ گل وبلبل اوران کے تلازمے فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آئے ہیں اور اردو شاعری میں سب سے زیادہ مفاہیم کا احاطہ اسی نے کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کی ابتدائی غزل میں ہی گل وبلبل کی بنیاد اتنی ہموار اور مستحکم ہوگئی کہ بعد کے شعرانے بھی ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور حاتم وغیرہ کے کلام میں مستعمل ان علامتوں کی مختلف صورتوں سے اپنی غزل میں نئی جہتیں پیدا کی ہیں۔

اردو ادب کی اولین غزلوں کے علامتی نظام کا جائزہ لینے اور تجزیہ کرنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ جس طرح اردو ادب کے شعری نظام نے فارسی کی تمام اصناف سخن اوران سے متعلق تمام موضوعات کو قبول کیا ہے اسی طرح فارسی شاعری میں مستعمل علائم بھی اردو غزل میں داخل ہوئے ہیں۔ اردو غزل میں اس علامتی نظام کے منتقل ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ابتدائی اردو شعرا فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے اس لیے انہیں ان علامتوں کو مختلف تلازموں کے ساتھ اردو غزل میں برتنے میں کسی خاص دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔ فارسی شعرا کا اتباع کرتے ہوئے ابتدائی اردو شعرا ان علامتوں کے روایتی اور جدید تلازموں کے ایک ساتھ استعمال سے ایک وسیع مفہوم پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ ابتدائی اردو غزل میں چوں کہ فارسی علامتیں اپنی موجودہ معنویت کے اعتبار سے ناکافی تھیں اس لیے نئی علامتوں کی تخلیق کے بجائے انہیں موجودہ علامتوں کی توسیع پر زیادہ زور دیا گیا۔ اخذ کی گئی علامتوں کے نئے نئے تلازمات اور مناسبات تلاش کیے گئے۔ ان تلازمات ومناسبات کی وجہ سے ایک طرف مستعار علامتوں کے معنوی امکانات کی توسیع ہوئی اور دوسری طرف شاعرانہ حدود میں بھی اضافہ ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیاتی اور موضوعاتی یکسوئی کے باوجود اردو شاعری معنی ومفہوم کے اعتبار سے فارسی شاعری سے بہت کچھ مختلف ہے۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی تک پرانی علامتیں کم وبیش قدیم معنی میں ہی استعمال ہوتی تھیں۔ اس کے بعد علامہ اقبال نے نہ صرف قدیم علامات کو نئی معنویت دی بلکہ نئی اور بلیغ علامات سے اردو غزل کو متعارف کرایا۔ جیسے شاہین، ابلیس، مردمومن وغیرہ۔ شاہین کی علامت کو علامہ اقبال نے مردمومن کی مکمل علامت بتایا ہے جو ایک خاص اونچائی پر پرواز کرتا ہے اور گھر نہیں بناتا۔ علامہ اقبال کی اس علامت پر اگرچہ اعتراضات بھی بہت ہوئے جن میں سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ شاہین میں ہمدردی کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا لہٰذا اسے مردمومن کی علامت بتانا کسی بھی نظریے سے درست اور مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ شاہین کے علاوہ اقبال نے شمع و پروانہ، کہسار، گل وبلبل وغیرہ جیسی روایتی علامتوں کو بھی نئی معنویت بخشی۔

ملک کی آزادی کا مطالبہ بیسویں صدی کے اوائل سے جوش وخروش کے ساتھ ہونے لگا تھا۔ چوں کہ حکمراں طبقے کے ظلم واستحصال کا براہ راست اظہار خطرے کا باعث تھا۔ اس لیے یہ ماحول علامتوں کے استعمال کے لیے نہایت سازگار تھا۔ اس میں قفس، آشیاں، نشیمن، چمن، گلستان، صیاد، بلبل، صبا وغیرہ علامات نئی معنویت کے ساتھ غزل میں استعمال ہوئیں۔ 1947 کے بعد ان علامتوں کو نئی سماجی اور سیاسی معنویت بخشی گئی بالخصوص فیض احمد فیض نے علامتوں کے استعمال میں اپنی مہارت کا ثبوت دیا۔ فیض اور مخدوم محی الدین کے یہاں علامتوں کا استعمال زیادہ وسیع اور عمیق ہے۔

انسانی زندگی کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی کیفیات نے غزل کے علامتی نظام کو ہر دور میں متاثر کیا ہے۔ جدید دور میں علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، منیر نیازی، زیب غوری، راجندر منچند ابانی، احمد مشتاق، ظفر اقبال، شہریار، عرفان صدیقی، افتخار عارف کے ساتھ ساتھ بشیر بدر نے بھی اپنی غزلوں میں علامتوں کا استعمال انتہائی خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے جس سے ان کے انداز بیان میں مزید حسن اور کشش پیدا ہوگئی ہے۔ جو قاری کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کرنے اور اپنی موجودگی کا احساس دلانے کے ساتھ ساتھ سوچنے پر بھی مجبور کرتی ہے۔

مقالے میں بالخصوص 1960ء سے 1980ء تک کے منتخب غزل گو شعرا کی غزلوں کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ اس دور کے غزل گو شعرا کے یہاں نئی نئی اور تہہ دار علامتیں استعمال ہوئی ہیں۔ نئی غزل میں نئے علائم در آئے ہیں جو کہ اس جدید شاعری کی انفرادیت کو متعین کرتے ہیں۔ جدید غزل کی زبان عوامی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ جدید غزل نے بے تکلف لہجے کو اپنایا اور نئی علامتوں کو اپنے قریب کے ماحول سے ہی اخذ کیا ہے۔ اسی لیے نئی غزل کی زبان جہاں سہل ہے وہیں اس کا رشتہ نئی زمین سے بھی گہرا دکھائی دیتا ہے۔ روایتی غزل پر ہمیشہ سے یہ الزام رہا ہے کہ اس نے اپنے تلمیحات، استعارات اور تراکیب فارسی سے اخذ کیے ہیں۔ حتیٰ کے لفظیات بھی فارسی سے اخذ کردہ ہیں۔ نئی غزل نے بڑی حد تک اس کمی کو پورا کیا۔ ہندوستان اور ہندوستانی زبان سے ایک مضبوط رشتہ استوار کیا۔ اس دور کی غزلوں کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد ان میں شامل علامتی الفاظ اور ان کے معنی ومفاہیم کو مقالے میں وضاحت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جن میں سے چند شعرا کی اہم اور منتخب علامتوں کو اختصار کے ساتھ تلخیص میں درج کیے جارہے ہیں۔

فیضؔ:

صفِ زاہداں ہے تو بے یقیں، صفِ میکشاں ہے تو بے طلب
نہ وہ صبح درود و وضو کی ہے، نہ وہ شام جام و سبو کی ہے

شعر میں 'زاہداں' کوراہ نما کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور 'میکشاں' مردِ مجاہد کی علامت ہے۔ اسی طرح 'صبح' نظامِ نو کی، 'درود و وضو' صداقت کی، 'شام' غلامی اور 'جام وسبو' حرارت و ولولہ کی علامت ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہمارے راہ نما اب قابلِ اعتماد نہیں اور ظالم حکومت کو اقتدار سے بے دخل کرنے والے مجاہد جو حصولِ آزادی کے لیے ہر حال میں کوشاں تھے ان میں کوئی جوش و ولولہ نہیں۔انہوں نے غریب کسان و مزدوراور بے بس ولاچار عوام پر ظلم کرنے والے حاکم کے اقتدار کو قبول کرلیا ہے۔ نظامِ نو کی صداقت مشکوک ہوگئی ہے کیوں کہ اس غلامی سے آزادی حاصل کرنے کا نہ جوش و ولولہ ہے اور نہ ہی اس کے لیے متحرک ہیں۔یعنی غلامی کی زندگی گزارنے اور نظامِ نو کا مطالبہ کرنے والے اب خاموش ہیں۔جن کی سربراہی میں ہم نظامِ نو کو رائج کرنے کی جنگ لڑ رہے تھے،ان کی بے اعتمادی نے نظامِ نو کے آنے اور رائج ہونے کی امید کو ختم کر دیا ہے۔چوں کہ درود و وضو رویے اور عمل کی صداقت کو ظاہر کرتے ہیں اور جام وصبو زندگی کی حرارت کو۔ہم دونوں سے ہی محروم ہیں۔اس لیے مقصد کی حصول یابی مشکل ہی نہیں محال بھی ہے۔

فیضؔ کے یہاں 'صبح'، نظامِ نو اور آزادی کی علامت ہے جبکہ 'شام' غلامی کی علامت ہے۔'میخانہ' 'میکدہ' ہمارے نجی نظام کے ساتھ ساتھ وطن کی علامت بھی ہے۔'گل'، سیاسی آدرش اور سیاسی مسلک کی علامت بھی ہے اور اس خوش گوار فضا کی علامت بھی ہے جس کے ہم منتظر ہیں۔'صیاد' ایک طرف ملک میں قائم ہونے والی اس نئی حکومت کی علامت ہے جس نے ہمیں دوبارہ گوشۂ قفس میں پہنچا دیا ہے اور دوسری طرف مغربی اقتدار اور اشتراکیت دشمن قوتوں کی علامت بھی ہے۔'رقیب' مخالف قوتوں کی علامت ہے۔

علی سردار جعفری:

ابھی تو خاشاک کے لیے ہے ہزار طوفان کی ضرورت
اٹھی تھی جو پیچ و تاب کھاتی یہ موجِ گنگ و جمن وہی ہے

شعر میں خاشاک یعنی کوڑا کرکٹ سماج میں موجود اُن اشخاص کی علامت ہے جن کی ضرورت ایک اچھے سماج میں نہیں ہوتی۔ یہ اشخاص تعصب پسند ہوتے ہیں جن کا کام سماج میں محض نفرت اور نا اتفاقی پھیلانا ہوتا ہے جب کہ طوفان اس انقلاب کی علامت ہے جو ہندو مسلم اتحاد کا مرہون منت ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں مشتمل ''موجِ گنگ و جمن'' اسی گنگا جمنی تہذیب کی علامت ہے جو اس طوفان یعنی انقلاب کا پیش خیمہ ہے۔ جب گنگا جمنی تہذیب کا یہ طوفان آئے گا تو سماج میں موجود خاشاک خود بہ خود صاف ہو جائیں گے۔ جب گنگا جمنی تہذیب کا غلبہ ہوگا تو بلا تفریق مذہب و ملت ہر شخص ایک دوسرے سے محبت کرے گا اور ایک دوسرے کے سکھ دکھ کا ساتھی ہوگا۔ اس کے علاوہ خاشاک سے ذہن سماج میں موجود غربت، بھوک، افلاس، بے روزگاری، لاعلمی وغیرہ کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔ جس سے سماج میں مختلف قسم کی برائیاں جنم لیتی ہیں۔ جب کہ طوفان، غربت، بھوک و افلاس سے نجات، روزگار اور علم کی نمائندگی کرتا ہے۔

جاں نثار اختر:

ہر دھندلکے میں کئی نقش نظر آتے ہیں
شمع جلتی ہے تو تصویر بدل جاتی ہے

'دھندلکا' لاعلمی یا کم علمی اور گمراہی کی علامت ہے جس میں کوئی بھی شَے واضح طور پر نظر نہیں آتی اور نہ ہی ان سے ہم کوئی صحیح نتیجہ اخذ کر پاتے ہیں۔ جب کہ شمع علم کی وہ روشنی ہے جس سے انسان زمین کی تہہ سے آسمان کی بلندیوں تک کی تمام اشیا کو صاف اور واضح طور پر دیکھ سکتا ہے۔ اس کے علاوہ علم کی روشنی سے تمام مسائل کا حقیقی حل بھی ممکن ہے اور علم ہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے صحیح اور غلط میں امتیاز کیا جا سکتا ہے

ناصر کاظمی:

فاختہ سر نگوں ببولوں میں
پھول کو پھول سے جدا دیکھا

فاختہ امن کی علامت ہے جو ببولوں یعنی صاحبانِ اقتدار کی آپسی نفرتوں اور رنجشوں میں گھری ہوئی ہے۔ ایک انسان دوسرے انسان سے نالاں اور متنفر ہے۔اس ماحول میں امن وسکون کا بحال ہونا ناممکن ہے۔فاختہ کا سر نگوں ہونا اس کی بے بسی کو ظاہر کرتا ہے۔مجموعی طور پر شعر اس دنیا کے منظر کو پیش کرتا ہے جو یگانگت اور رواداری سے محروم ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی:

جب موسمِ گل آئے اے نکہتِ آوارہ
آکر درِ زنداں کی زنجیر ہلا جانا

'موسمِ گل' خوشی،انبساط اور سازگار اوقات کی علامت ہے۔'نکہتِ آوارہ' خوشی وانبساط کا چرچا ہے۔درِ زنداں کی زنجیر ہلانے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ زنداں میں کوئی قید ہے۔جو'نکہت،آوارہ' سے گزارش کر رہا ہے کہ جب'موسمِ گل' آئے تو ہمیں بھی اس کی خوش خبری دے جانا۔'درِ زنداں کی قید' دراصل تنہائی،اداسی اور مایوسی کی علامت ہے جو اس خوش خبری سے ہی ختم ہو سکتی ہے۔

منیر نیازی:

اک آسیب زر ان مکانوں میں ہے
مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

آزادی کے بعد کی ہماری تاریخ ہجرتوں سے عبارت ہے۔پہلی ہجرت پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد کی ہے اور دوسری ہجرت بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں ہوئی۔لیکن دونوں میں ایک بنیادی فرق

ہے۔ پہلی ہجرت اپنی جان اور عزت و ناموس کے تحفظ کے لیے تھی اور دوسری ہجرت اپنے آرام و آسائش اور دولتِ زر کے وسائل کی فراہمی کے لیے مغربی ممالک کی طرف تھی۔ منیر نیازی کا درج بالا شعر دوسری ہجرت کے منظر نامے کو پیش کرتا ہے کہ اب مکان عالی شان ہو گئے ہیں تاہم مکان اپنے مکینوں سے خالی ہیں اور مکان کی یہی ویرانی دراصل آسیب زر ہے۔ دوسرے مصرعے کی ساخت پر غور کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ ابھی تک مکان کے مکیں واپس نہیں آئے ہیں۔ اس میں آسیب سے جو فضا مرتب ہوتی ہے وہ غیر انسانی اور داستانوی فضا ہے کیوں کہ آسیب کے ساتھ ویرانی اور خوف کا تصور وابستہ ہے۔

اکثر و بیش تر ویران مکان آسیب زدہ ہوتے ہیں۔ یہ آسیب عموماً ان مکانوں میں بھٹکتی ہوئی روحوں سے تعبیر کیے جاتے ہیں مگر یہاں مکانوں کی ویرانی کا سبب آسیب زر ہے۔ 'مکیں' سے مراد وہ لوگ ہیں جو حصولِ زر کے لیے اپنے گھروں کو چھوڑ کر دوسری جگہ ہجرت کر گئے ہیں اور جنہوں نے دولت کما کر اپنے مکانوں کو عالی شان عمارتوں میں بدل دیا ہے۔ ان مکانوں کی آرائش اور ان میں موجود آسائش کے سامان ہی درحقیقت آسیب زر ہیں کیوں کہ دولت کی وجہ سے مکانوں کی رونق تو بڑھتی جا رہی ہے لیکن اس کے نتیجے میں مکان مکینوں سے خالی ہوتے جا رہے ہیں۔ علامتی طور پر یہ شعر ان اشخاص پر بخوبی منطبق آتا ہے جو دولت کمانے کی غرض سے غیر ممالک میں جا بسے ہیں۔ یہ لوگ اپنے مکانوں کی آرائش تو کرتے رہتے ہیں لیکن انہیں آباد نہیں کرتے۔

زیب غوری:

ادھوری چھوڑ کے تصویر مر گیا وہ زیب
کوئی بھی رنگ میسر نہ تھا لہو کے سوا

کسی تصویر کو مکمل کرنے کے لیے مختلف رنگ درکار ہوتے ہیں لیکن میرے پاس محض ایک ہی رنگ ہے وہ بھی لہو کی شکل میں۔ جو رنگ میرے پاس موجود تھا اس سے میں ایک تصویر بنا تا رہا جب تک کہ وہ رنگ ختم نہیں ہو گیا۔ اگر دوسرے رنگ بھی میسّر ہوتے تو جو رنگ فی الحال موجود تھا وہ زیادہ صرف نہ ہوتا اور صرف ہوتا بھی تو اتنا نہ ہوتا کہ ختم ہو جاتا۔ اس طرح شعر میں دہرا المیہ ہے۔ پہلا تو یہ کہ ایک ہی رنگ میسّر ہونے کی وجہ سے تصویر مکمل نہیں ہو سکی اور دوسرا یہ کہ جسم سے لہو کے ختم ہونے کے سبب مصوّر بھی فنا ہو گیا ہے۔ اس لیے کہ مزید رنگ میسّر نہ ہونے کی وجہ سے تصویر اپنے لہو سے ہی بنانی پڑی اور تصویر سازی میں لہو اتنا زیادہ صرف ہو گیا کہ بنانے والے کی روح پرواز کر گئی۔

شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ اس دنیا میں جو نمایاں کام میں انجام دینا چاہتا تھا اس کے لیے میرے پاس محض اپنی ہی قوت تھی لیکن یہ قوت اس نمایاں کام کو انجام دینے کے لیے کافی نہیں تھی۔ یہی سبب ہے کہ مجھے دہرا نقصان ہوا۔ ایک تو وہ نمایاں کام پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکا اور دوسرے یہ کہ میری جان کا زیاں بھی ہوا۔ اس طرح شعر میں لہو رنجِ رائیگاں کی علامت بھی بن گیا۔

احمد مشتاق:

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے
اِک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ہم نے کسی زمانے میں ایسا شہر آباد دیکھا تھا جہاں مختلف قسم کے لوگ آزادانہ طور پر مِل جُل کے رہتے تھے۔

علامتی پس منظر میں شہر رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے۔ سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا اور ہر رنگ کا آوازوں میں ہونا مشترکہ تہذیب کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ 'دیکھا تھا کبھی' اور 'کیا بات تھی' کے فقرے میں ایک قسم کے یاس اور ملال کی کیفیت نظر آ رہی ہے۔ جس سے شعر کے تاثر میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ فقرے یہ بتاتے ہیں کہ گزشتہ زمانے میں جہاں ہر شخص ایک دوسرے کے سُکھ دُکھ کا ساتھی ہوتا تھا آج وہاں ہر شے ایک دوسرے سے بیگانہ نظر آ رہی ہیں۔ شہر کی یہ رونق اپنے آپ میں ایک مثال تھی۔ شاعر نے پہلے مصرعے میں اس رونق کو مختلف قسم کے پھولوں اور الگ الگ رنگ کی آواز کے ذریعے پیش کیا ہے۔ سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا خوش نما اور خوش حال شہر کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ یہ ایک ایسے شہر کی علامت بھی ہے جہاں مختلف مذاہب وعقائد کے لوگ بِلا تفریق مذہب وملت ایک ساتھ رہتے ہیں۔ اسی آپسی میل جول اور بھائی چارگی کی بِنا پر یہ شہر مذید مثالی تھا۔ شاعر کو اسی بات کا ملال ہے کہ یہ سب گزرے ہوئے زمانے کی باتیں ہیں۔ دورِ حاضر میں صورتِ حال یہ ہے کہ نہ وہ پھول نظر آ رہے ہیں اور نہ ہی وہ مختلف قسم کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کے مفہوم پر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ عقائد اور مذاہب کے اختلاف کے باعث اس روئے زمیں پر جو انتشار اور نفرت پھیل رہی ہے یہ شعر اس کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ اس زمانے میں ہر ایک پھول یعنی انسان ایک دوسرے کا حق مارنے میں لگا ہے۔ مظلوم پر مزید ظلم کیے جا رہے ہیں اور

ظالموں کو پناہ دی جا رہی ہے۔ جب کہ ماضی میں یہی اشخاص گنگا جمنی تہذیب کی مثال بنے ہوئے تھے اور ایک ہی جگہ سے کبھی بھجن کی آواز آتی تھی تو کبھی اذان کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کا مفہوم مشترکہ خاندان سے متعلق بھی ہو سکتا ہے۔ شعر میں مشتمل سب پھول سے مراد خاندان کے تمام چھوٹے بڑے افراد اور سب رنگ کی آواز سے مراد اُن تمام چھوٹے بڑے افراد کی آواز لیا جائے تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ آج ترقی یافتہ دور میں مشترکہ خاندان کا تصور خواب کی مانند ہو گیا ہے۔ جب کہ کسی زمانے میں ہم اپنی میراث کو اسی مشترکہ خاندان میں تلاش کرتے تھے۔ لوگ مشترکہ خاندان کو پسند کرنے کے ساتھ ساتھ ایسے خاندان کا حصہ ہونے پر فخر بھی کرتے تھے جس میں تین چار نسل کے افراد ایک ساتھ رہتے اور ہر خوشی و غم میں شریک ہوتے۔ لیکن آج ایسے حالات نہ ہونے کی وجہ سے شاعر نے شدید غم اور ملال کا اظہار کیا ہے۔

اس طرح جیسے جیسے سب پھول اور سب رنگ کی آوازوں کا علامتی ادراک کیا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی معنویت مستحکم ہوتی جاتی ہے اور شعر کے معنوی اطلاق کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔

مینچند اباتی:

تھی پاؤں میں کوئی زنجیر بچ گئے ورنہ
رمِ ہوا کا تماشہ یہاں رہا ہے بہت

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ ہوا کی تیزی نے بڑے بڑوں کے پاؤں اکھاڑ دیے ہیں۔ اگر ہم کسی زنجیر سے بندھے نہ ہوتے تو یہ ہمارے پاؤں بھی اکھاڑ دیتی۔ علامتی طور پر رمِ ہوا سے مراد مادی آسائشوں کے حصول کی تگ و دو ہے۔ ہوا کے ایک معنی خواہش کے بھی ہیں۔ اکثر اوقات عیش و آسائش کے حصول کی تگ و دو ہمارے لیے مشکل اسباب کا باعث بن جاتی ہے۔ کیوں کہ بعض اوقات عیش و آسائش کی جستجو کے بدلے میں ذلت و خواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

زنجیر سے مراد وہ ذمے داریاں ہیں جس نے ہمیں عیش و آسائش سے بچائے رکھا ہے۔ اگر یہ ذمے داریاں نہ ہوتیں تو عین ممکن ہے کہ ہم بھی حصولِ آسائش کے لیے گھر سے نکل جاتے اور ہمارا حشر بھی وہی ہوتا جو ہم سے پہلے والوں کا ہوا ہے۔ گویا ان آسائشوں کے عذاب سے ہمیں ان ذمے داریوں نے بچا لیا جن کے ہم اسیر تھے۔

یہ زنجیر اپنے وطن سے محبت کی زنجیر بھی ہوسکتی ہے جو ہمیں ہجرت سے باز رکھتی ہے۔ اگر دیگر اشخاص کی مانند حصولِ زر کے لیے ہجرت کی ہوتی یعنی ہم بھی رمِ ہوا میں شامل ہو جاتے تو آج ہم بھی انہیں مسائل کی گرفت میں ہوتے جن میں اپنے وطن سے ہجرت کرنے والے ہیں۔

ظفر اقبال:

زندانِ غنچہ ہی رہے ہم
پوچھی نہ ہواؤں نے خبر تک

درج بالا شعر میں ظفر اقبال نے ہوا کو بادِ صبا کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ ہوا کا ایک کام غنچے کو گل بنانا بھی ہے۔ چوں کہ ہوا ہماری طرف نہیں آئی اس لیے ہم غنچے سے گل نہیں بن سکے۔ ہوا ہی ہے جو گلوں کی خوشبو کو دور تک پھیلاتی بھی ہے۔ علامتی طور پر ہوا ان مواقع کا مفہوم ادا کرتی ہے جس سے زندگی کامیابی و کامرانی سے سرفراز ہوتی ہے۔ یعنی ہماری زندگی میں ایسے مواقع کبھی آئے ہی نہیں جس سے میں کامیاب و کامران ہوسکتا۔ جب انسان کو سازگار ماحول نہیں ملتا تو اس کی صلاحیتیں کند ہو جاتی ہیں۔ انسان کے جوہر کی شناخت اسی وقت ممکن ہے جب اسے اس جوہر کو ظاہر کرنے کے لیے مناسب مواقع فراہم ہوں۔

شہریار:

تمہیں اس درجہ کیوں ہوتی کسی سیلاب کی خواہش
تمہارے شہر کے اطراف میں دریا نہیں ہوگا

تمہارے شہر کے اطراف میں کوئی دریا نہیں ہوگا اور شاید تمہیں سیلاب کی تباہ کاری کا اندازہ بھی نہیں ہے اس لیے تم سیلاب کی خواہش کر رہے ہو۔ شعر میں دریا فیاضی کی علامت ہے اور سیلاب تباہ و ہیبت کی علامت ہے۔ شعر میں انسانی نفسیات کی طرف بڑی خوبی سے اشارہ کیا گیا ہے۔ انسان کے پاس جب کوئی چیز نہیں ہوتی تو اس کی طلب شدید سے شدید تر ہوتی جاتی ہے۔ یہ طلب بہت تیز ہو جاتی ہے تو ہم اس شئے کے نقصانات کو پوری طرح نظر انداز کر دیتے ہیں۔ شعر میں انسان کی اسی نفسیات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ دریا فیاضی کی علامت ہے لیکن جب

اس دریا میں سیلاب آتا ہے تو یہ پورے شہر کو اپنی زد میں لے کر تباہ کاری کا م انجام دینے لگتا ہے۔ حقیقت میں ہمیں دریا کی خواہش ہوتی تھی لیکن ہماری یہ خواہش کسی صورت تکمیل کو پہنچتی نظر نہیں آ رہی تو سیلاب کی خواہش شدید ہو گئی۔

شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ہمارے پاس فیضیابی (دریا) کا کوئی ذریعہ نہیں ہے کہ ہم اپنی زندگی کو مشکلات سے نکال کر بہتر بنا سکیں۔ لہٰذا ہم نے سیلاب کی آرزو کی ہے تا کہ اس کی تباہ کاری میں میرے وجود کا خاتمہ ہو جائے اور میں تمام آلام و مصائب سے آزاد ہوسکوں۔

عرفان صدیقی:

بہت کچھ دوستو! بسمل کے چُپ رہنے سے ہوتا ہے
فقط اس خنجرِ دستِ جفا سے کچھ نہیں ہوتا

عرفان صدیقی اس شعر کے ذریعے اپنے قارئین کو یہ پیغام دے رہے ہیں کہ بسمل کا چُپ رہنا ہی اس کی موت کا سبب ہے۔ اگر وہ تیغِ جفا کے سامنے سینہ سپر ہو جائے تو ظالم ظلم کرنے میں خوف محسوس کرنے لگے۔ بسمل کی خاموشی نہ صرف ظلم کو سر اٹھانے کا موقع فراہم کرتی ہے بلکہ اس کی تائید کی علامت بھی بن جاتی ہے۔ جس معاشرہ میں ہم سانس لے رہے ہیں وہاں ظلم کا بول بالا ہے لیکن ہم میں ظلم کے خلاف محاذ کھولنے کی جرأت ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ظلم کی قد و قامت میں ہر روز اضافہ ہو رہا ہے۔ شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ جتنا بڑا ظلم، ظلم کرنا ہے اتنا ہی بڑا ظلم، ظلم ہوتے ہوئے دیکھنا، اسے برداشت کرنا اور اس کے سامنے خاموش رہنا ہے۔ اگر چہ یہ شعر عفران صدیقی نے بہت پہلے کہا ہے لیکن آج کے حالات پر بھی یہ بخوبی منطبق آتا ہے۔

بشیر بدر:

حویلی کا سورج جھکائے تھا سر
اداسی کی بیلیں تھیں دالان میں

سورج کا سر جھکانا کسی سے ہمیشہ کی جدائی اور نحوست کی علامت ہے۔درج بالا شعر میں 'حویلی' وطن کی علامت ہے اور 'سورج' حکمران طبقے کی علامت ہے۔شعر کے دوسرے مصرعے 'اداسی کی بیلیں تھیں دالان میں' سے واضح ہوتا ہے کہ ملک کے حالات انتہائی بدتر ہیں۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ملک کے حالات بہت نازک ہیں۔ ہر سمت بھوک وافلاس، ظلم وتشدد، جبر واستحصال اور فرقہ وارانہ فسادات کا بازار گرم ہے۔جس کی وجہ سے ہر سو اداسی چھائی ہوئی ہے۔ملک کے حکمران ایسے حالات سے نمٹنے میں ناکام ہیں جس کی وجہ سے ان کے سر شرم سے جھکے ہوئے ہیں۔

سویرے میری ان آنکھوں نے دیکھا
خدا چاروں طرف بکھرا پڑا ہے

سویرا اس لمحے اور اوقات کی علامت ہے جب ظلم وستم سے نجات مل چکی ہے۔ ہر صبح سے پہلے رات ہوتی ہے۔لہٰذا اس ظلم وستم سے معرّا اور خوشحال وقت سے پہلے جبر وظلم اور لاچاری ومجبوری کا دور دورہ تھا۔اس شعر میں خدا ان ظالموں کی کی علامت ہے جو سیدھے سادے لوگ سے مکر وفریب کرتے ہیں۔وہ اس گمان میں ہیں کہ ان کا یہ مکر وفریب ہمیشہ رہنے والا ہے۔لیکن حقیقت تو یہ ہے کہ ہر پریشانی کے بعد آسانی ہے اور ظلم و جبر اور مکر وفریب کا بہرحال خاتمہ ہے۔

باب اول

غزل: فن اور روایت

1. غزل کی تعریف
2. فن اور ہیئت
3. غزل کا آغاز وارتقا

غزل کی تعریف

اردو شاعری میں جتنی اصناف ہیں ان میں غزل سب سے ہر دل عزیز صنف سخن ہے۔ معمولی سے معمولی اور بڑا سے بڑا شخص اس کو پسندیدہ نظروں سے دیکھتا ہے۔ کوئی محفل ایسی نہیں جسے غزل نے دلچسپ اور مؤثر بنانے کے ساتھ ساتھ اہلِ بزم کو اپنے سحر کا شکار نہ بنایا ہو۔ جوان تا بزرگ اور عوام سے خواص تک کی زبانیں اس کی شیرینی سے لطف اندوز ہوتی رہی۔ اس کا تعلق کسی خاص گروہ، کسی خاص طبقہ یا کسی خاص مذہب سے نہیں ہے۔ بلکہ بلا کسی تفریقِ مذہب وملت ہندوستان کے طول وعرض میں ہر شخص اس سے متاثر ہوتا ہے۔ اسی دلچسپی کے باعث اردو غزل کی شہرت ومقبولیت میں روز بروز اضافہ ہوتا جا رہا ہے۔

اردو شاعری میں غزل کو تمام اصنافِ سخن سے ممتاز حیثیت حاصل رہی ہے۔ اسے اپنے طویل تخلیقی سفر میں مختلف قسم کی دشواریوں اور رکاوٹوں کا سامنا کرنا پڑا مگر اپنی چاشنی، دلنشینی، دلفریبی اور سحر کے سبب ناقابلِ گزار راہوں کو طے کرتے ہوئے اور نامُساعد حالات کا مقابلہ کرتے ہوئے یہ صنف سخن جوئے رواں کی طرح سفر کرتی رہی۔ قدم قدم پر اس کا راستہ روکنے کی کوششیں کی گئیں اور اسے وحشی صنف سخن ٹھہرا کر گردن زدنی کا حکم صادر کیا مگر اس کے پائے ثبات لرزش سے بے گانہ رہے اور تمام تر عداوتوں کے باوجود یہ اردو شاعری کی آبرو بنی رہی۔ اس کے ساتھ سفر کا آغاز کرنے والی دوسری اصنافِ سخن کو فراموش ہوئے ایک زمانہ ہو چلا ہے مگر اس نے اپنی تابانی اور چمک دمک کو نہ صرف یہ کہ برقرار رکھا بلکہ اس میں مسلسل اضافہ بھی کیا۔ غزل اپنی صنفی خصوصیات کے باعث ہر دور میں مقبول رہی ہے لیکن اپنے معیارات پر اس نے کبھی سمجھوتہ نہیں کیا۔

غزل اردو ادب کی وہ صنف سخن ہے جس پر سب سے زیادہ طبع آزمائی کی گئی ہے۔ یہ اردو شاعری کی سب سے مقبول ومعروف صنف سخن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری کا ذکر ہوتے ہی غزل کا تصور ذہن میں ابھرنے لگتا ہے۔ غزل عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنیٰ ہیں عورتوں سے باتیں کرنا، عورتوں کے حسن و جمال کی تعریف کرنا یا عشق ومحبت کی باتیں کرنا۔ 1؎

یہی وجہ ہے کہ صنف غزل کا بنیادی موضوع معاملات عشق کی مختلف کیفیات کی ترجمانی رہا ہے۔ ڈاکٹر

رفیق حسین نے اپنی کتاب ''اردو غزل اوراس کی نشونما'' میں لکھا ہے۔

''غزل کے لغوی معنی بقول ڈاکٹر اسٹین گاس سوت کا تنا یا بٹنا ہے۔اس کے دوسرے معنی عورتوں سے پیار محبت کی بات چیت کرنا ہے۔ پرانے زمانے میں سوت کاتنے یا بٹنے کا کام عورتیں کرتیں تھیں۔اس لحاظ سے غزل کے معنیٰ خواہ سوت کاتنے یا بٹنے کے لیے جائیں خواہ عورتوں سے گفتگو کرنے کے لیے جائیں بہرصورت اس کا کچھ نہ کچھ تعلق عورتوں سے ہے۔''[2]

غزل کی تعریف کے تعلق سے سید عبداللہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں۔

''غزل وہ نوائے درد ہے جو خلش الم کے ساتھ قلب وروح کے انبساط کا بھی کچھ سامان مہیّا کرے۔''[3]

ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں۔

''غزل انسان کے ذہنی اور احساسی ارتقا میں ایک اہم سنگ میل ہے اور خارجی حقیقت کے ادراک کی پہلی اہم کوشش۔''[4]

شاعری کی اصطلاح میں غزل ایک ایسی صنف سخن ہے جس کے تمام اشعار ہم وزن ہوں، پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعے میں پہلے شعر کی مناسبت سے قافیہ کی پابندی کی گئی ہو۔

غزل وہ صنف شاعری ہے جس نے لفظوں کو دلوں کی دھڑکنیں عطا کیں اور جس نے ہمارے دماغ کو سرشار کیا، خیالات کو وسعت بخشی اور دل کو طمانیت عطا کی۔ ہماری تہذیبی وثقافتی اور ذہنی وجذباتی زندگی کی ساری رعنائیاں غزل کے آئینے میں جلوہ گر ہوئی ہیں۔اسی نے سماج کو زمانے سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ فراہم کیا۔غزل نے اپنے ہر دور میں بے کیف زندگی کو کیف، بے قرار دل کو قرار، بے چین روح کو چین اور مردہ جسم کو جان عطا کی ہے۔غزل ایک سیمابی کیفیت ہے جسے اگر لفظوں کے پیراہن میں ڈھال دیا جائے تو ایک کائنات کی تشکیل کا سبب بن جائے۔اردو شاعری کی تاریخ غزل کے بغیر ادھوری ہے۔غزل کا ایک شعر اپنے اندر پوری ایک کائنات سمونے

کی صلاحیت رکھتا ہے۔

بقول آل احمد سرور

''غزل ہماری شاعری کی ایک اہم اور قابل قدر صنف ہے اور ہر دور میں زندگی کے حقائق کی عکاسی اپنے مخصوص انداز اور اسلوب میں کرتی رہی ہے۔''5؎

غزل میں ذات بھی ہے اور کائنات بھی ہے
ہماری بات بھی ہے اور تمہاری بات بھی ہے

(آل احمد سرور)

رشید احمد صدیقی نے غزل کو اردو شاعری کی آبرو کہنے پر ہی اکتفا نہ کیا بلکہ اس صنف سخن کو ہماری تہذیب کا ایک جُز قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''غزل کو میں اردو شاعری کی آبرو سمجھتا ہوں۔ ہماری تہذیب غزل میں اور غزل ہماری تہذیب میں ڈھلی ہے۔ دونوں کو سمت و رفتار، رنگ و آہنگ، وزن و وقار ایک دوسرے سے ملا ہے۔
ہندوستان میں جن زبانوں، بولیوں یا روایات کی بڑی مان دان ہے یا رہی ہے اردو ان کی غزل ہے اور اردو کی بیت الغزل غزل۔ غزل فن ہی نہیں فسوں بھی ہے، شاعری نہیں تہذیب بھی، وہ تہذیب جو دوسری تہذیبوں کی نفی نہیں کرتی بلکہ ان کی تصدیق کرتی ہے۔''6؎

ان حقائق کے باوجود شاعری کی یہی وہ صنف ہے جس کے بارے میں ہمارے بعض ناقدین نے غزل کے متعلق متضاد اظہار خیال پیش کیا ہے اور اس کی مختلف انداز سے مخالفت بھی کی ہے۔ کلیم الدین احمد نے اس کو ''نیم وحشی صنف ادب'' قرار دیا ہے۔7؎

غزل کے متعلق حالی کا خیال ہے کہ یہ بے وقت کی راگنی ہے۔

''ہو چکے حالؔی غزل خوانی کے دن
راگنی بے وقت کی اب گائیں کیا''

8؎

اور عظمت اللہ خان نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ

''غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان ماردی جائے۔''[9]

ڈاکٹر محمد حسن نے غزل کی مخالفت کرتے ہوئے لکھا ہے:

''اردو شاعری میں غزل کی ساری فضا متصوفانہ لہجے سے معمور ہے۔ وہ دنیا کی خواہشات سے اپنا دامن بھرنے کے بجائے یا تو اپنے کو یہ سمجھا کر تسکین دیتی ہے کہ دنیا ایک خواب ہے اور خواب میں کچھ حاصل کرنے کی توقع عبث ہے۔ اس طرح غزل نے دراصل فرد اور سماج کے تعلقات کے بجائے فرد اور مشیت کے باہمی رشتوں کو سامنے رکھا ہے۔''[10]

ان تمام اعتراضات کے باوجود غزل کی مقبولیت میں کوئی کمی واقع نہیں ہوئی چوں کہ غزل کے لغوی معنی عورتوں سے یا عورتوں کے متعلق حسن و عشق کی باتیں کرنا ہے اسی لیے ہماری کلاسکی غزل کسی حد تک اسی معنی و مفہوم کے اردگرد گھومتی ہے، لیکن آہستہ آہستہ غزل کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوا اور اس میں ہر قسم کے سماجی، سیاسی، اقتصادی، اخلاقی، صوفیانہ، معاشی اور فلسفیانہ مضامین بیان کیے جانے لگے۔

فن اور ہیئت

غزل ایک ایسی صنف ہے جس کا اپنا ایک مخصوص پیکر ہے۔ زبان و بیان، لہجہ، بحر اور ساخت اس کی تشکیل میں معاوِن ہوتی ہیں۔ غزل کا اپنا خاص اظہارِ بیان ہوتا ہے جس میں ثقالت اور کرختگی کے بجائے نرمی اور لطافت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اظہار بیان میں تفصیل کے بجائے اختصار اور بے پردگی کے بجائے پردہ داری کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ لہجہ کبھی شوخ، کبھی لطیف اور کبھی دھیما ہوتا ہے۔ بحر میں نغمگی اور سبک روی کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ پروفیسر مظفر حنفی اس سے متعلق یوں رقم طراز ہیں:

> ''غزل میں ہم ویسی کھلی ڈلی، بے تکلف زبان استعمال نہیں کر سکتے ہیں جیسا کہ دوستوں کے ساتھ گفتگو کرتے ہوئے استعمال کرتے ہیں۔ یہاں غزل گو انتہائی سبک، شیریں، لطیف، نرم اور نازک الفاظ ویسی متانت اور شائستگی کے ساتھ برتنے پر مجبور ہوتا ہے جیسا کہ خواتین کے ساتھ گفتگو کے دوران مہذب مرد استعمال کرتے ہیں۔'' 11

داخلیت کو غزل کا طرہ امتیاز سمجھا جاتا رہا ہے جس کے ذریعہ عشق کی ہزار ہاں کیفیات کی ترجمانی کی گئی اور جس میں واردات قلب کی ترجمانی ہوتی رہی ہے۔ اسی داخلیت کی وجہ سے رمزیت بھی غزل کی خصوصیات میں شامل ہوئی۔ قدیم غزل گو شعرا نے غزل کی تمام تر خصوصیات کو عرب کی عشقیہ شاعری سے اخذ کیا ہے۔ گرچہ عرب میں ایسی کوئی صنف موجود نہ تھی جسے باضابطہ طور پر غزل کہا جا سکے۔ لیکن عربی صنف سخن قصیدہ کی تشبیب میں غزل بھی شامل تھی یعنی قصیدہ کی تمہید میں عاشقانہ مضامین لکھے جاتے تھے۔ لہٰذا وہ کیفیات جنہیں تغزل کے نام سے جانا جاتا ہے، عرب کی عشقیہ شاعری میں خاطر خواہ ملتی ہے۔ مگر تغزل کا مفہوم محض معاملہ بندی اور عشق پرستی نہیں ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ غزل کے معنی محض عورتوں سے یا عورتوں کی باتیں کرنا ہی ہے تو یہ بات بھی ذہن نشیں رکھنی چاہیے کہ عورت کے مختلف روپ اور مختلف شکلیں ہیں۔ وہ بیک وقت ماں بھی ہے، بہن بھی، بیٹی بھی ہے اور بیوی و معشوقہ بھی۔ اس کے جلوے صد رنگ ہیں اور یہ رنگ پردہ در پردہ ہوتے ہیں اور ہر پردہ تہہ در تہہ ہوتا ہے۔

عربی میں قصیدے کی تشبیب اور جس تمہید میں محبوب کا سراپا بیان کیا جائے اسے غزل کہتے ہیں۔قصیدے کی صنف عربی سے فارسی میں پہنچی، فارسی گوشعرانے غزل کو قصیدے سے علیحدہ کر کے ایک مستقل صنف بنا دیا۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق سب سے پہلے رودکی نے قصیدہ کے تمام اجزا میں سے تشبیب کو علیحدہ کر کے ایک مستقل صنفِ سخن کی صورت میں پیش کیا۔قصیدے کی طرح غزل کا پہلا شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور ہم وزن ہوتے ہیں مطلع کہلاتا ہے۔عموماً غزل میں شاعر ایک ہی مطلع نظم کرتا ہے لیکن بعض غزل گوشعرانے اپنی غزلوں میں ایک سے زائد مطلعے بھی شامل کیے ہیں۔غزل کے پہلے شعر کے بعد کا شعر بھی اگر مطلع ہے تو اسے مطلعِ ثانی کہتے ہیں اور اگر مطلع نہیں ہے تو وہ حسن مطلع ہوگا۔12؎ غزل کے باقی اشعار کا پہلا مصرع قافیہ وردیف سے معرّا ہوتا ہے اور دوسرے مصرع میں قافیہ وردیف کی پابندی کی جاتی ہے اور ہم قافیہ الفاظ لائے جاتے ہیں۔غزل کا آخری شعر مقطع کہلاتا ہے۔اس میں شاعر اپنا تخلص پیش کرتا ہے۔غزل کے سب سے اچھے شعر کو بیت الغزل کہتے ہیں۔ غزل میں کم سے کم پانچ اشعار اور زیادہ سے زیادہ اکیس اشعار ہوتے ہیں لیکن اس کی سختی سے پابندی نہیں کی جاتی۔ غزل میں قافیہ لانا تو لازمی ہے۔اسی کے ساتھ ردیف کا اضافہ کیا گیا۔ردیف وہ لفظ یا الفاظ ہیں جو قافیے کے بعد آتے ہیں اور ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں ان کی تکرار ہوتی ہے۔قافیہ وردیف کے تکرار کی وجہ سے غزل میں موسیقیت اور نغمگی پیدا ہوتی ہے جو اس کی مقبولیت اور ہر دل عزیزی کا باعث ہے۔ذوق کی درج ذیل غزل سے اس کی مزید وضاحت ہوگی۔

مطلع

اس تپش کا ہے مزا دل ہی کو حاصل ہوتا
کاش میں عشق میں سر تا بقدم دل ہوتا

مطلعِ ثانی

آسماں درد محبت کے جو قابل ہوتا
تو کسی سوختہ کا آبلۂ دل ہوتا

حسنِ مطلع

چھوڑتا ہاتھ سے ہرگز نہ کبھی بسمل شوق
دامنِ برق اگر دامنِ قاتل ہوتا

مقطع

ہوتی گر عقدہ کشائی نہ یداللہ کے ہاتھ
ذوقؔ حل کیوں کر مرا عقدہ مشکل ہوتا

مذکورہ بالا غزل کا پہلا شعر مطلع ہے اور اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ و ہم ردیف ہیں۔ چوں کہ دوسرے شعر کے دونوں مصرعے بھی ہم قافیہ اور ہم ردیف ہیں اس لیے یہ مطلعِ ثانی ہے اور اس کے بعد کا شعر حسنِ مطلع ہے جس کے صرف دوسرے مصرع میں مطلع کی مناسبت سے قافیہ و ردیف کی پابندی کی گئی ہے۔ مذکورہ غزل میں حاصل، دل، قابل، قاتل اور مشکل غزل میں مشتمل قوافی ہیں جو ہر شعر میں بدلتے رہتے ہیں لیکن ان کا وزن اور آہنگ ایک ہی رہتا ہے۔ غزل میں 'ہوتا' لفظ ردیف کے طور پر استعمال ہوا ہے جو مطلع اور مطلعِ ثانی کے دونوں مصرعوں میں اور ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں موجود ہے۔ غزل کا آخری شعر مقطع ہے جس میں شاعر نے اپنا تخلص 'ذوقؔ' پیش کیا ہے۔

ذوقؔ کی مذکورہ بالا غزل میں 'قافیہ' اور 'ردیف' دونوں کی پابندی کی گئی ہے۔ لیکن غزل کے پہلے شعر یعنی مطلع کے دونوں مصرعے میں اور دیگر اشعار کے دوسرے مصرعہ میں 'قافیہ' کا ہونا تو لازمی ہے مگر یہ شرط 'ردیف' پر صادق نہیں آتی۔ لہٰذا 'قافیہ' کے ساتھ 'ردیف' کو پابندی سے شامل کرنا ضروری نہیں۔ اس میں شاعر کو اختیار ہے وہ چاہے تو 'ردیف' کی پابندی کرے اور چاہے تو نہ کرے۔ مولانا الطاف حسین حالیؔ 'قافیہ' اور 'ردیف' کے متعلق مقدمہ شعر و شاعری میں لکھتے ہیں:

> ''ہمارے ہاں قافیے کے پیچھے ردیف کا ایک دُم چھلّا لگایا ہے۔ اگرچہ ردیف ایسی ضروری نہیں سمجھی جاتی ہے جیسا قافیہ سمجھا جاتا ہے لیکن غزل میں اور خاص کر اردو غزل میں تو اس کو وہی رتبہ دیا گیا ہے جو قافیے کو۔ اگر تمام اردو دیوانوں میں غیر مردف غزلیں تلاش کی جائیں تو ایسی غزلیں شاید گنتی کی نکلیں۔ پس جب کہ ردیف اور قافیے کی گھاٹی خود دشوار گزار ہو تو اس کو اور زیادہ کٹھن اور ناقابلِ گزر بنانا انہیں لوگوں کا کام ہو سکتا ہے جو معنی سے کچھ سروکار نہیں رکھتے اور شاعری کا مآل محض قافیہ پیمائی سمجھتے ہیں اور بس۔'' 13

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلّی اب کہ ایسی اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ

سارا سار دن گلیوں میں پھرتے ہیں بے کار
راتوں اُٹھ اُٹھ کر روتے ہیں اس نگری کے لوگ

سہمے سہمے سے بیٹھے ہیں راگی اور فنکار
بھور بھئے ان گلیوں میں کون سنائے جوگ

جب تک ہم مصروف رہے یہ دنیا تھی سنسان
دن ڈھلتے ہی دھیان میں آئے کیسے کیسے لوگ

ناصرؔ ہم کو رات ملا تھا تنہا اور اداس
وہی پرانی باتیں اس کی وہی پرانا روگ

مذکورہ بالا غزل میں قوافی کا التزام تو روایتی طور پر کیا گیا ہے لیکن شاعر نے اس غزل میں ردیف کا استعمال نہیں کیا ہے جو غزل میں ایک قسم کی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جیسا کہ حالی کے مذکورہ بالا اقتباس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ اُس وقت کے شعرا غیر مردف غزل کہنے کے لیے آزاد تھے مگر اس کے باوجود اُس عہد تک غیر مردف غزلیں بہت کم کہی گئیں۔ جس طرح جدید شعرا نے بغیر ردیف کی غزلیں کہی ہیں اسی طرح بعد کے شعرا نے مقطع کو غزل میں شامل کیے بنا ہی غزلوں کو مکمل کیا ہے۔ یعنی اب غزل کا آخری شعر مقطع ہونا ضروری نہیں ہے۔ یہ شعرا کی طبیعت پر منحصر ہے وہ چاہیں تو غزل کے آخری شعر میں اپنا تخلص پیش کریں اور چاہیں تو نہ کریں۔ مثلاً ساحر لدھیانوی کی درج ذیل غزل سے پہلا اور آخری شعر پیش کیا گیا ہے۔ غزل کی ہیئت کے مطابق پہلا شعر مطلع کہلانے کا مستحق ہے مگر چوں کہ آخری شعر میں شاعر نے اپنا تخلص نظم نہیں کیا ہے اس لیے اسے مقطع نہیں مانا جائے گا کیوں کہ غزل کا وہ آخری شعر مقطع ہوتا ہے جس میں شاعر اپنا تخلص پیش کرتا ہے۔

دیکھا تو تھا یوں ہی کسی غفلت شعار نے
دیوانہ کر دیا دل بے اختیار نے

اب اے دلِ تباہ ترا کیا خیال ہے
ہم تو چلے تھے کاکلِ گیتی سنوارنے

یوں تو غزل میں مقطع کا التزام لازمی نہیں ہے مگر غزل کے ذخیرہ میں بغیر مقطع کی غزلیں کمیاب ہیں۔ مقطع غزل کے لازمی جُز میں شمار نہ ہونے کے باوجود بھی اس قدر کثیر الاستعمال ہے کہ اس کے بغیر غزل نامکمل معلوم ہوتی ہے اور اس کے استعمال سے غزل کی ہیئت کی شناخت میں آسانی ہو جاتی ہے۔ شمیم احمد نے مطلع اور مقطع کے وجود کے نفسیاتی جواز کی تشریح بڑے جامع اور خوب صورت انداز میں اس طرح کی ہے:

> ''مطلع کے معنی ہیں طلوع ہونے کی جگہ۔ لہٰذا مطلع وہ شعر ہوا جس سے غزل کا آغاز ہوتا ہے۔ اس سے یہ تعین ہو جاتا ہے کہ اس غزل کی بحر کیا ہوگی، اس کے قافیے و ردیف کیا ہوں گے۔ مقطع کے معنی ہیں 'قطع ہونے کی جگہ'۔ آخری شعر میں شاعر کے تخلص سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ کہ اب آپ نے اپنی بات ختم کر دی ہے۔ جس مخصوص ذہنی رو اور مواد کے تحت سارے اشعار معرضِ تخلیق میں آئے تھے۔ ان کا سلسلہ اب ختم ہوا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو مطلع دراصل غزل کا نقطۂ آغاز ہے اور مقطع نقطۂ اختتام۔'' 14؎

مذکورہ بالا گفتگو سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ غزل کی ہیئت زمین، وزن، بحر، قافیہ و ردیف، مطلع اور مقطع جیسے عناصر سے مل کر مکمل ہوتی ہے ورنہ غزل کی ہیئت نامکمل تصور کی جاتی ہے اور جمالیاتی عنصر میں کسی نہ کسی خامی کی گنجائش رہ جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی اور اردو میں ایسی غزلیں بہت کم ملتی ہیں۔

جیسے جیسے وقت اپنی روانی کے ساتھ آگے بڑھتا گیا ویسے ویسے غزل کی ہیئت اور اس کے جمالیاتی حسن میں بھی تبدیلی آتی گئی۔ اس کا قطعی مطلب یہ نہیں ہے کہ غزل اپنی شناخت کو ضائع کر رہی ہے۔ آج بھی یہ صنف سخن بنیادی طور پر اسی شان سے عوام و خواص کے دلوں پر حکومت کر رہی ہے جیسے پہلے کرتی تھی۔

غزل کا ہر شعر اپنی جگہ پر مکمل ہوتا ہے اور اپنے مفہوم کے ادا کرنے میں کسی دوسرے شعر کا محتاج نہیں ہوتا۔ اس میں کسی خاص جذبہ یا خیال کو اس طریقے سے پیش کیا جاتا ہے کہ صرف دو مصرعوں میں پورے معنی ادا ہو جائیں۔ لہٰذا اس بات کی ضرورت نہیں ہوتی کہ کئی اشعار مِل کر کسی خیال کو پیش کریں۔ اس کا ہر شعر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ اس لیے غزل کے بیچ سے اگر چند اشعار نکال لیے جائیں پھر بھی اس کے معنی و مطالب پر کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ اس سلسلے میں شمیم احمد ان الفاظ میں اظہار خیال کرتے ہیں۔

> ''کوئی شعر شاعر کی کسی داخلی واردات یا کیفیات کا عکاس ہوتا ہے تو کوئی حسن یا حسنِ محبوب کی تصویر اُتار سکتا ہے۔ کسی میں دنیا کی بے ثباتی دکھائی جاتی ہے تو کوئی فلسفہ و اخلاق کے نکتہ کا مظہر ہو سکتا ہے۔ کسی شعر میں زمانے کی زبوں حالی اور ستم شعاریوں کو بے نقاب کیا جا سکتا ہے تو کوئی شعر مناظرِ فطرت کا مرقع بن سکتا ہے...... گویا پوری غزل معنی، خیال اور موضوع کی حامل ہو سکتی ہے۔'' 15ؔ

مثال کے طور پر میر تقی میرؔ کی ایک غزل سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش شراب کی سی ہے
نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اِک گلاب کی سی ہے
بار بار اس کے در پہ جاتا ہوں
حالت اب اضطراب کی سی ہے
میرؔ ان نیم باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

میر تقی میرؔ کی مذکورہ بالا غزل کا ہر شعر الگ الگ نوعیت کا ہے۔ مطلع میں انسان کی چند روزہ زندگی اور اس کی

بے ثباتی کا ذکر ہے۔ اس کے فوراً بعد دوسرے ہی شعر میں محبوب کے حسن کی دلکشی اور اس کے نازک ہونٹوں کی تصویر کشی کی گئی ہے اس کے بعد اگلے ہی شعر میں عاشق کے بے قرار اور مضطرب دل کی کیفیت کو ظاہر کیا گیا ہے۔ مقطع میں محبوب کے حسن اور داخلی کیفیت کے امتزاج کو پر کیف طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔

اردو غزل کے خزانے پر نظر ڈالی جائے تو معلوم ہوگا کہ اس ذخیرے میں اکثر غزلیں اسی نوعیت کی ہیں جن کا ایک ایک شعر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے اور وہ ادائے معنی کے لیے کسی دوسرے شعر کا محتاج نہیں ہوتا ہے۔ غالبؔ کے دیوان کی پہلی غزل سے چند اشعار ملاحظہ فرمایئے

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

غزل گو شعرا نے کچھ ایسی غزلیں بھی نظم کی ہیں جس کے ہر شعر میں ایک طرح کا تسلسل پایا جاتا ہے۔ اس کے ایک شعر کا تعلق دوسرے شعر سے ہوتا ہے۔ یعنی اس قسم کی غزلوں میں شاعر اپنے کسی ایک جذبہ اور کیفیت کو ایک تسلسل کے ساتھ نظم کرتا چلا جاتا ہے۔ ایسی غزل کو غزل مسلسل کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر غالب کی ایک غزل سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

مدت ہوئی یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوت مژگاں کیے ہوئے

پھر وضعِ احتیاط سے رُکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

مندرجہ بالا غزل میں شاعر کے دل و دماغ پر جو کیفیات گزشتہ زمانے کو یاد کر کے طاری ہوتی جاتی ہیں وہ ان کو پُر جوش لب و لہجے میں تسلسل کے ساتھ بیان کرتا چلا جاتا ہے۔غزل مسلسل کی مثالیں اردو ادب میں کمیاب ہیں۔مسلسل غزل سے متعلق علی عباس حسینی یوں رقم طراز ہیں:

> ''اردو فارسی دونوں زبانوں میں غزل مسلسل ہو سکتی ہے۔ پوری غزل ایک ہی موضوع سے متعلق لکھی جا سکتی ہیں لیکن وہ شاعر کو اس امر کی آزادی دیتی ہے کہ وہ ایک ہی غزل مختلف طرح کے اور بعض ایک دوسرے سے متضاد خیال و جذبات کا اظہار کرے۔ اس کا ہر شعر ایک مکمل جذبہ، خیال، مشاہدے یا تجربے کا حامل ہوتا ہے اور شعر کی کامیابی یا ناکامی اس امر پر منحصر ہے کہ اس میں جو جذبہ، خیال، مشاہدہ یا تجربہ بیان کیا گیا ہے اس میں کتنا خلوص ہے، کتنی صداقت ہے، کتنی شدت ہے، کتنا عُمق ہے، کتنا تفکر ہے، کتنی وسعت ہے، کتنی گہرائی ہے اور اس کا اسلوب کتنا حسین و جمیل ہے۔16؎

قطعہ:

جب شاعر غزل کے منفرد اشعار نظم کرتے کرتے ایک ایسا وسیع خیال پیش کرنا چاہتا ہے جو دو مصرعوں میں پیش نہیں کیا جا سکتا تو اس وقت وہ چند مسلسل اشعار کے ذریعہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے۔غزل میں شامل ان اشعار کو قطع کہتے ہیں۔غزل میں قطع کی پہچان کے لیے''ق'' یا ''قطع'' لکھ دیا جاتا ہے۔مثال کے طور پر میؔر کی غزل میں شامل درج ذیل قطع ملاحظہ فرمائیں۔

آ زیارت کو قبر عاشق پر ق اک طرح کا ہے یاں بھی جوش بہار
نکلے ہے میری خاک سے نرگس یعنی اب تک ہے حسرتِ دیدار

(میر تقی میؔر)

تغزل غزل کی اہم خصوصیت ہے اور یہ اس کے تمام فنی مقتضیات میں سب سے اہم مقام رکھتا ہے۔تغزل

غزل کے مخصوص مزاج کو کہتے ہیں اور اسی مخصوص مزاج کے باعث یہ دوسری اصناف سخن کے مقابلے میں زیادہ مقبول وممتاز ہے۔تغزل ہی غزل کی روحِ رواں ہے۔غزل میں شاعر اپنی داخلی کیفیات، احساسات و جذبات کا اظہار کرتا ہے۔شاعر کے یہی داخلی احساسات و جذبات غزل کو صحیح معنوں میں غزل بناتے ہیں۔غزل ایک ایسی صنفِ سخن ہے جس کے دو مصرعوں میں شاعر اپنے مخصوص ومنتخب جذبات واحساسات کے سمندر کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے جس سے غزل میں تغزل پیدا ہوتا ہے۔مثال کے طور پر غالبؔ کی غزل سے ایک شعر ملاحظہ فرمائیں۔

غمِ ہستی کا اسدؔ! کس سے ہو جُز مرگ' علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غزل میں اس طرح کے تغزل کو پیدا کرنے کے لیے غزل کی خارجی ہیئت کے حدود و قیود کی پابندی کے ساتھ ساتھ اس کے تمام تر فنی مقتضیات کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا پڑتا ہے جس سے غزل کے ایک ایک شعر میں کئی کئی پہلو رونما ہونے لگتے ہیں اور ایجاز واختصار کا دامن بھی ہاتھ سے نہیں چھوٹنے پاتا۔شعر میں ایجاز واختصار کو قائم رکھنے کے لیے شعرا علامتوں، کنایوں، استعاروں، تشبیہوں کے ساتھ ساتھ صنائع بدائع جیسے مختلف فنون کا سہارا لیتا ہے۔ شعرا کی انہیں کاوشوں کے سبب غزل اپنی تمام تر خوبیوں اور رعنائیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہے۔

غزل میں وزن کی پابندی کا بھی خاص خیال رکھا جاتا ہے کیوں کہ شعر کے لیے موسیقیت اور ترنم بہت حد تک ضروری ہے۔مشرقی شاعری کا مزاج و مذاق ہمیشہ سے ہی موسیقیت اور موزونیت کا دلدادہ رہا ہے۔ بقول کسریٰ منہاس:

> ''الفاظ کا ترنم، وزن کا زیر و بم، بحروں کی روانی اور ترکیب کی پُرفسوں ہم آہنگی ہی اس قدر جاذبیت کی مالک ہوتی ہے کہ پڑھنے والے کے دل پر ہی نہیں بلکہ اس کی روح کی وسعتوں پر ایک بار گھٹا بن کر چھا جاتی ہے...... وزن شعر کا کوئی رسمی، قابلِ ترک اور نمائشی پہلو نہیں بلکہ یہ روحِ حقیقی کی بہترین تخلیق ہے۔''[17]

شعر کا صوتی نظام پوری طرح سے اس کی بحر اور وزن پر منحصر ہوتا ہے۔ اسی سے شعر میں نغمگی اور موسیقیت پیدا ہوتی ہے۔ چوں کہ غزل جذبات واحساسات کے ترجمان کا دوسرا نام ہے اس لیے اس کا ایک ایک

شعر اپنے اندر کسی مخصوص کیفیت یعنی انبساط وخوشی یا درد وغم کے جذبات کا طوفان لیے ہوتا ہے اور مشرقی جذبات عام طور پر موسیقیت کی گرفت میں ہوا کرتے ہیں۔ غموں میں بین کرنا اور خوشی میں گنگنانا مشرقی مزاج کا خاصہ ہے اوزان و بحور سے پیدا شدہ غزل کی نغمگی جذبات کے اظہار میں انتہا درجہ کی اثر انگیزی پیدا کرتے ہیں۔ وزن اور بحر کی پابندی سے کلام میں نغمگی، ایمائیت، اشاریت، ایجاز واختصار، جوش واثر جیسی انمول خوبیاں پیدا ہوتی ہیں جس سے شعر کے فنی حسن ودلکشی میں اضافہ ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

(میر تقی میرؔ)

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

(میر دردؔ)

وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو
وہی یعنی وعدہ نباہ کا تمہیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

(مومنؔ)

نہ کہیں جہاں میں اماں ملی جو اماں ملی تو کہاں ملی
مرے جُرمِ خانہ خراب کو ترے عفوے بندہ نواز میں

(اقبالؔ)

غزل دلنواز صنفِ سخن بھی ہے اور دلگداز بھی، اس میں کیف ومستی بھی ہے اور نازک خیالی بھی۔ غزل کی یہ فنی بلندیاں اس کے تغزل اور ایجاز واختصار کی مرہون منت ہیں۔ اسی سے غزل کی داخلی ہیئت اور شاعر کی داخلی کیفیات اور اعلیٰ ترین فنی صلاحیتوں کے حسین ترین اور مناسب ترین امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی امتزاج سے شعر میں سادگی، اصلیت اور اثر آفرینی پیدا ہوتی ہے۔

غزل کا بنیادی موضوع معاملات عشق کی مختلف کیفیات کی ترجمانی ہے۔ انسان کی زندگی میں عشق ومحبت

اوران سے متعلق جذبات بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ان جذبات کے محرکات میں صنفِ غزل نمایاں کردارادا کرتی ہے۔اس لیے غزل کو عام طور پر عشق ومحبت اوراس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی مختلف ذہنی کیفیات اور جذباتی واردات کا ترجمان اورعکاس سمجھ لیا گیا۔یہ کسی حد تک درست بھی ہے۔لیکن جولوگ غزل کو محض ان موضوعات کے ترجمان تک ہی محدود سمجھتے ہیں اورصرف اسی وجہ سے اس میں دلچسپی لیتے ہیں وہ غزل کی وسعتوں اوراس کے جمالیاتی پہلو کو سمجھنے سے کاصر ہیں اورایسے لوگ غزل کی بنیادی خصوصیات اوراہمیت کا صحیح اندازہ نہیں لگا پاتے ہیں۔ اگرصرف لفظ عشق ومحبت پر ہی غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ اپنے بطن میں پورے جہان کو رکھے ہوئے ہے۔اس سلسلے میں علامہ شبلی نعمانی لکھتے ہیں:

''عشق ومحبت انسان کا خمیر ہے۔اس لیے جہاں انسان ہے وہاں عشق بھی ہے۔''8

غزل کے بنیادی مضامینِ عشق میں اتنی وسعت ہمیشہ ہوا کرتی ہے کہ اس میں کائنات کا ذرّہ ذرّہ سمویا جا سکتا ہے اورزندگی کے تمام مسائل کواس میں سمیٹا جا سکتا ہے۔عشق کے معاملات کا تعلق زندگی سے براہِ راست ہوتا ہے۔اس طرح زندگی کی تمام پیچیدگیاں اور رعنائیاں غزل میں شامل ہو جاتی ہیں اور زندگی کا فلسفے سے منسلک ہونے کی وجہ سے فلسفہ بھی داخلِ غزل ہونے لگا۔عشق اور فلسفہ کے امتزاج سے تصوف کی راہ نکلتی ہے یوں تصوف کے مسائل میں بھی شریکِ غزل ہو گئے۔عشق،فلسفہ اورتصوف کا تعلق اخلاقیات سے ہوتا ہے لہٰذا اخلاقی مضامین بھی شاملِ غزل ہونے کے مستحق ہو گئے۔اس طرح حیات وکائنات کا ہر مسئلہ جوانسانی جذبات واحساسات پراثر انداز ہوتا گیا وہ موضوعِ غزل بھی ہوتا گیا۔یہی وجہ ہے کہ غزل کے اندر مضامین کا تنوع نظر آتا ہے۔یہ تمام متعلقہ مضامین غزل کے بنیادی مضامینِ عشقیہ سے کہیں نہ کہیں تعلق ضرور رکھتے ہیں جو غزل کے مخصوص مزاج اور رنگ میں ڈھل کر جلوہ گر ہوتا ہے۔

اِک لفظ محبت کا ادنیٰ سا فسانہ ہے
سمٹے تو دلِ عاشق پھیلے تو زمانہ ہے

(جگرمرادآبادی)

غزل صرف عشق ومحبت تک ہی محدود نہیں ہے۔اس میں ان موضوعات کے ساتھ ساتھ زندگی کے متنوع پہلوؤں کا احساس اوراس کی ترجمانی بھی موجود ہے۔اس میں فلسفیانہ گہرائی بھی ہے اورسماجی ومعاشرتی احساس

بھی، تاریخی واقعات اور عمرانی نظریات کا عکس بھی ہے اور انسانیت پر بیتے مختلف واردات بھی۔ گویا اس کے موضوع زندگی ہی کی طرح وسیع، ہمہ گیر اور متنوع ہیں۔ صنف غزل کی عظمت کا راز تو اسی میں ہے کہ وہ ان تمام پہلوؤں کو ایک ایسے سانچے میں ڈھال کر اور ایک ایسے رنگ میں رنگ کر پیش کرتی ہے جو اس کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس کا آہنگ پر شور نہیں ہوتا۔ اس کی رفتار میں ہیجان انگیزی نظر نہیں آتی۔ اس میں ایک قسم کی نرمی اور آہستہ روی ہوتی ہے۔ ایسی نرمی اور آہستہ روی جس کو زندگی کا داخلی زاویۂ نظر اور داخلی جذبات و کیفیات ہی پیدا کر سکتی ہے۔ اس میں احساس کی شدت کا ہونا لازمی ہے۔ یہ رنگ ایسا ہے جو غمِ معشوق کو بھی غمِ دنیا بنا دیتا ہے۔

غزل ایک ہر دل عزیز صنف سخن ہے۔ اس کی ہر دل عزیزی کا اصل سبب یہ ہے کہ یہ صنف سخن ہمارے مزاج کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ یہ وہ صنفِ سخن ہے جو ہماری تہذیبی اور معاشرتی روایات سے گہرا تعلق رکھتی ہے اور یہی وہ صنفِ سخن ہے جو ہماری قومی اور نسلی ذہانت کی مظہر ہونے کے ساتھ ساتھ ہمارے جذبات واحساسات کی عکاس بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا اثر ہم میں سے ہر فرد پر بڑا گہرا ہوتا ہے۔ اس کی مقبولیت، وسعت اور ہمہ گیری کا راز بھی یہی ہے کہ ہماری زندگی مختلف دور میں مختلف تبدیلیوں سے دو چار ہوئی، حالات نے الگ الگ طرح سے اپنے آپ کو بدلا، زمانے میں کیسے کیسے انقلاب رونما ہوئے اور اس نے ان سے متعلق تمام موضوعات کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کیا ہے۔ ان انقلابات وتغیرات کا اثر اس صنفِ سخن میں صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ غزل کے ارتقائی سفر کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شعرا نے ہر دور میں غزل کو اپنے ذہنی وجذباتی آسودگی کا سامان بھی بنایا ہے اور ان حالات میں اس نے شمع راہ بن کر عوام کی رہنمائی بھی کی ہے۔ لہٰذا غزل کبھی بھی خود کو زندگی سے علیحدہ نہ کرتے ہوئے ہمیشہ زندگی کی ترجمانی کرتی رہی ہے۔ غرض یہ کہ ہماری زندگی میں اس کے اثرات بڑے گہرے اور ہمہ گیر نظر آتے ہیں۔ اس نے ہماری زندگی کو نکھارنے اور سنوارنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں کہ:

> ''غزل ہمارے مخصوص ماحول کی پیداوار ہے اور ہمارا مخصوص ماحول غزل کی پیداوار۔''9؎

آگے لکھتے ہیں:

> ''مواد اور موضوع کے لحاظ سے صنفِ غزل میں جو تنوع پایا جاتا ہے یہ تنوع جہاں ایک وحدت کی صورت اختیار کر لیتا ہے وہاں سے صنفِ غزل کے جمالیاتی پہلو کی حد شروع ہوتی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ اسی وجہ سے اس میں

دل موہ لینے والا انداز رونما ہوتا ہے۔صنفِ غزل کی مقبولیت کا راز اس کے موضوعات سے زیادہ اس کے جمالیاتی پہلوؤں میں ہے۔ یہ جمالیاتی پہلو صنفِ غزل میں اس وقت تک پیدا نہیں ہو سکتے جب تک یہ موضوعات شاعر کی زندگی اور اس کے مزاج کا جُز نہ بن جائیں اور ان موضوعات کا اظہار شاعر وارداتِ قلب کی صورت میں کرتا ہے۔نغمگی اور موسیقی میں مل کر یہ اظہارِ خیال تخلیق حسن کا باعث بنتا ہے۔ یہ حسن غزل کے اختصار وانتشار میں بھی ہے، رمز وایمائیت میں بھی ہے، انداز اور لے میں بھی ہے اور زبان و بیان میں بھی۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ان تمام عناصر کی ایک لطیف آمیزش کا نام غزل ہے۔جس میں توازن اور تناسب کی خصوصیات سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہیں۔''10؎

ہر دور میں اردو غزل کے اسلوب میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں لیکن آج بھی یہ اپنی بنیادی حقیقت کے ساتھ ہمارے سامنے موجود ہے اور نہ صرف یہ کہ موجود ہے بلکہ اپنے مخصوص انداز سے قاری کو محظوظ بھی کر رہی ہے۔ یہ صنف سخن اپنی حقیقت کو برقرار رکھتے ہوئے مختلف حالات سے مطابقت کی صلاحیت رکھتی ہے۔غزل ایک ایسا فن ہے جس میں اختصار کے ساتھ حیات و کائنات کے مختلف موضوعات رمزیہ طور پر بیان کیے جاتے ہیں۔اس میں شاعر چھوٹی چھوٹی اور معمولی بات سے لے کر فلسفۂ حیات و کائنات، مختلف داخلی جذبات و احساسات، سماجی، سیاسی، تاریخی اور نفسیاتی مضامین کو صرف ایک شعر میں پیش کر دیتا ہے۔

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غالبؔ

غزل میں کوئی مضمون اشارتاً پیش کیا جاتا ہے۔اس میں ہر بات ڈھکے چھپے انداز میں پیش کی جاتی ہے۔جیسے ہی کھُل کر بات ہوتی ہے ویسے ہی غزل اپنا جوہرِ تغزل کھونے کے ساتھ ساتھ اپنی صنفی شناخت سے محروم ہو جاتی ہے۔اسی لیے غالب کہتے ہیں:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ساغر و مینا کہے بغیر

اس لیے غزل گو شعرا کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے رموز و علائم تلاش کرے۔ ایسے حالات میں شاعر کے تخیل کی جولانی و جدت اس کا ساتھ دیتی ہے اور مخصوص و مناسب علائم اسے دستیاب ہونے لگتے ہیں۔ یہی علائم و رموز طریقۂ استعمال کی بنیاد پر غزل کے مخصوص تلازموں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ہر تلازمہ اپنے اندر معنی کا ایک طلسم رکھتا ہے۔ مثلاً لفظ 'گُل' جب علامتی شکل میں غزل کا تلازمہ بنتا ہے تو خوشبو، حُسن، نزاکت، نرمی، معشوق، خوشبوئے معشوق، حُسنِ معشوق، چہرۂ معشوق، زینتِ گیسوئے یار، محبوبِ حقیقی، مہربان، ظالم، ستمگر وغیرہ جیسے کئی مطالب کو پیش کرتا ہے۔

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گُل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

(میر تقی میرؔ)

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

(غالبؔ)

مذکورہ بالا اشعار میں ہر تلازمہ ایک جہانِ معنی لیے ہوئے ہے۔ اسی طرح بعض الفاظ تشبیہاتی اور استعاراتی صورت اختیار کر کے غزل کے مضامین کے مخصوص تلازمے بن جاتے ہیں۔ بعض تلمیحات بھی اپنے اندر ایک جہانِ معانی لیے ہوئے ہوتی ہیں جو غزل کا تلازمہ بن کر سحر البیانی کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر مولانا محمد علی جوہرؔ کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے:

قتلِ حسین اصل میں مرگ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ویسے ویسے غزل کے روایتی تلازمے نئے روپ اور نئے انداز میں جلوہ گر ہوتے گئے۔ ان تلازمات سے بے شمار ترکیبیں بنائیں گئیں۔ غزل کی ابتدا سے لے کر آج تک ان کا استعمال کسی نہ کسی شکل میں جاری ہے۔ اگرچہ انہیں پہلے ہی سینکڑوں مضامین میں باندھا جا چکا ہے۔ پھر بھی شعرا کے تخیل کی جدت کی

وجہ سے آج بھی ان روایتی تلازموں میں نئی معنویت پیدا کی جاسکتی ہے۔مثلاً فیض کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیے:

ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہر روز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطّر آتی ہے اشکوں سے منور جاتی ہے

(فیض احمد فیضؔ)

غزل میں اختصار و اجمال، رمزیت و ایمائیت، اشاروں اور کنایوں، علامتوں اور تمثیلوں کا عمل دخل اس کی صورت اور ہیئت کی تشکیل میں ممد و معاون ہوتے ہیں۔غزل کی لازمی خصوصیت کسی بات کو اشاروں اور کنایوں میں کہنا ہے۔توضیح و تفصیل کی اس میں گنجائش نہیں ہوتی۔پیچیدہ سے پیچیدہ اور مشکل سے مشکل تجربہ اس میں اختصار و اجمال کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور ایسا کرنے کے لیے شاعر کو اشاروں، کنایوں، علامتوں اور تمثیلوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔لہٰذا شاعر ان سب چیزوں کا استعمال کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔اور اس کے نتیجے میں اشعار میں رمزیت اور ایمائیت جیسی خصوصیات پیدا ہوتی ہے۔رمزیت اور ایمائیت یوں تو ہر آرٹ کی خصوصیت ہے لیکن غزل اس کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی کیوں کہ اس کے بغیر اس صنف سخن کا تمام جمالیاتی حسن اور تاثر ختم ہو جاتا ہے۔اس رمزیت اور ایمائیت کو پیدا کرنے کے لیے غزل گو شعرا کو بڑی کاوش کرنی پڑتی ہے۔اگر غزل کے فن کاروں نے شروع سے ہی اس سمت توجہ نہ کی ہوتی تو گل و بلبل، شمع و پروانہ، مے و میخانہ، گُل چیں و باغباں، گلشن و صحرا، قیس و لیلیٰ، فرہاد و شیریں، طور و موسیٰ، یوسف و زلیخا وغیرہ جیسے استعارات، تشبیہات، تلمیحات، اشارات اور تمثیلات کا وجود نہ ہوتا یا بہت دیر میں ہوتا۔اس صنفِ سخن کو جمالیاتی اقدار سے ہم کنار کرنے میں ان سب کا اہم کردار رہا ہے۔یہاں ان میں سے چند کا ذکر کیا جاتا ہے۔

مجاز:

اگر کلام میں لفظ کو لغوی معنی میں برتا جائے تو اسے حقیقت یا حقیقی معنی کہیں گے۔اس کے برخلاف لفظ سے ایسے معنی مراد ہوں جو اس کے حقیقی معنی نہ ہو تو اسے مجاز کہیں گے۔مجاز کی چار قسمیں ہیں۔

(1) تشبیہ (2) استعارہ (3) مجازِ مرسل (4) کنایہ

1) تشبیہ:

جب کسی مشابہت کے باعث ایک چیز کو دوسری چیز سے مشابہ قرار دیا جائے تو اسے تشبیہ کہتے ہیں۔

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

(میر تقی میرؔ)

اس شعر میں لب کو گلاب سے تشبیہ دی گئی ہے کیوں کہ لب بھی نازک ہے اور گلاب کی پنکھڑی میں بھی نزاکت ہوتی ہے۔لہٰذا دونوں کی مشترکہ خصوصیت نزاکت ہے۔

تشبیہ کے پانچ اجزا ہوتے ہیں۔

(1) مشبہ (2) مشبہ بہ (3) وجہ تشبیہ (4) غرض تشبیہ (5) حروف تشبیہ

تشبیہ نگاری میں بعض دفعہ حروف تشبیہ حذف کر دی جاتی ہے اور دوسرے لفظوں کے ذریعہ بالواسطہ طور پر مشابہت دکھائی جاتی ہے جیسے

کھلنا کم کم کلی نے سیکھا ہے
تری آنکھو کی نیم خوابی سے

(میر تقی میرؔ)

یہاں کلی کے آہستہ آہستہ کھلنے کو محبوب کی آنکھوں کی نیم خوابی سے تشبیہ دی گئی ہے۔تشبیہ کی دو قسمیں ہیں۔

(1) عقلی یا خیالی (2) حسی تشبیہ

عقلی یا خیالی وہ تشبیہ ہے جس میں دو چیزوں کی مشابہت عقل سے دریافت ہو۔مثال کے طور پر

میرا سینہ ہے مشرق آفتاب داغ ہجراں کا
طلوع صبح محشر چاک ہے میرے گریباں کا

اس شعر میں سینے کو مشرق سے تشبیہ دی گئی ہے۔مشرق سے آفتاب طلوع ہوتا ہے۔میرے سینے کے مشرق سے بھی آفتاب نکلتا ہے اور وہ آفتاب ہے داغ ہجراں۔جب میرا گریباں چاک ہوگا تو محشر کی صبح طلوع ہوگی۔

حسی تشبیہ وہ ہے جو حواس خمسہ میں سے کسی حس کو متوجہ کرے۔بعض تشبیہیں ایک سے زیادہ حواس کو متوجہ کرتی ہیں۔جس تشبیہ کا تعلق حس باصرہ سے ہو یعنی اسے دیکھا جا سکے تو ایسی تشبیہ کو بصری تشبیہ کہتے ہیں۔مثال کے طور پر

امڑی آتی ہیں آج یوں آنکھیں
جیسے دریا کہیں ابلتے ہوں

(میرتقی میرؔ)

جوتشبیہ حس سماعت کومتوجہ کرے سمیع تشبیہ کہلاتی ہے۔مثال کے طور پر

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

(مومنؔ)

وہ تشبیہ جو ہمارے لمس کومتوجہ کرے لمسی تشبیہ کہلاتی ہے

اس قدر پیار سے اے جان جہاں رکھا ہے
دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہاتھ

(فیضؔ)

جس تشبیہ کا تعلق سونگھنے سے ہوشامی تشبیہ کہلاتی ہے۔

باغ جنت پہ گھٹا جیسے برس کر کھُل جائے
سوندھی سوندھی تری خوشبوئے بدن کیا کہنا

(فراقؔ)

وہ تشبیہ جس سے حس ذائقہ متوجہ ہو مذوقی تشبیہ کہلاتی ہے۔

شربت کا گھونٹ جان کے پیتا ہوں خون دل
غم کھاتے کھاتے منہ کا مزا تک بگڑ گیا

(یگانہؔ)

بعض تشبیہیں کسی کیفیت کواس طرح گرفت میں لے آتی ہیں کہ ان کوسادہ لفظوں میں بیان نہیں کیا سکتا۔

میر ان نام باز آنکھوں میں
ساری مستی شراب کی سی ہے

(میرتقی میرؔ)

تشبیہات پیکر تراش کا بھی کام کرتی ہیں۔ تشبیہیں تصویریں بناتی ہیں جو ہمارے حواس کو بیدار کرتی ہیں۔

تجھ لب کی صفت لعل بدخشاں سوں کہوں گا
جادو ہیں ترے نین غزالاں سوں کہوں گا
(ولیؔ)

استعارہ:

مجاز کی دوسری قسم استعارہ ہے۔ استعارے کی بنیاد تشبیہ پر ہوتی ہے۔ تشبیہ سے مشبہ اور مشبہ بہ میں مشابہت دکھائی جاتی ہے جب کہ استعارے میں مشابہت کی بنا پر مشبہ کو مشبہ بہ پر ٹھہراتے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے کہ احمد شیر کی طرح بہادر ہے تو یہ تشبیہ ہوگی۔ لیکن بہادری کے وصف کی بنا پر احمد کو شیر کہا جائے تو یہ استعارہ ہوگا۔ ''نرگس مستانہ'' استعارہ ہے محبوب کی آنکھ کا جو نرگس کے مشابہ ہے اور جس سے مستی جھلک رہی ہے۔

اردو غزل کی زبان بڑی حد تک استعاراتی ہے ہر استعارہ تشبیہ کے مختلف علاقے رکھتا ہے جنہیں تلازمہ کہتے ہیں۔ مثلاً گلشن، گلستاں یا چمن کے تلازمے ہیں: زندگی، دنیا، وطن وغیرہ کبھی کبھی شعر میں ایک استعارہ بہ یک وقت مختلف تلازموں کے ساتھ برتا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے شعر میں مختلف مفاہیم پیدا ہوتے ہیں۔ آئینہ اردو غزل کا ایک مقبول استعارہ ہے اس کے کئی تلازمے ہیں ایک تلازمہ ہے ''صفائی''۔

چاروں طرف سے صورت جاناں ہو جلوہ گر
دل صاف ہو ترا تو ہے آئینہ خانہ کیا

آئینے کا ایک خاص تلازمہ ''حیرانی'' ہے۔ آئینہ آنکھ کی مانند ہوتا ہے۔ جب کسی پر حیرت طاری ہوتی ہے تو اس کی آنکھیں کھلی کی کھلی رہ جاتی ہیں۔ آئینہ ایسی آنکھ ہے جس کی کبھی پلک نہیں جھپکتی۔ یہ اس کی حیرانی کا ثبوت ہے۔

منہ تکا ہی کرے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا
(میر تقی میرؔ)

یہاں اس طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ تخلیق کی غایت یہ بتائی جاتی ہے کہ ذات حق ایک چھپا خزانہ تھی اس نے چاہا کہ اس کی ذات حق کو پہچانا جائے اس لیے اس نے مخلوقات کو پیدا کیا۔یعنی تخلیق کی غایت خود بینی و خدائی ہے۔فانی بدایونی نے آئینے کے استعارے کو ایک شعر میں مجازی اور حقیقی دونوں مفاہیم میں برتا ہے۔

کاش آئینہ ہاتھ سے رکھ کر
تم میرے حال پر نظر کرتے

اردو غزل کے استعاروں کو ہم چند دائروں میں تقسیم کر سکتے ہیں جیسے چمن اور اس کے متعلقات، چمن، گلشن، گلستاں، باغ، باغباں، بہار، خزاں، قفس، آشیاں، صیاد، گلچیں، خرمن، برق، نشیمن، صبا، صرصر، گل، کلی، شبنم وغیرہ۔چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

یہ حسرت رہ گئی کیا مزے سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغباں اپنا

(مظہر جان جاناں)

ہزاروں سال نرگس اپنی بے نوری پہ روتی ہے
بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا

(اقبال)

دیکھ پھولوں سے لدے دھوپ نہائے ہوئے پیڑ
ہنس کے کہتے ہیں گزاری ہے خزاں بھی ہم نے

(ضیا جالندھری)

استعاروں کا ایک سلسلہ مے کدے اور اس کے متعلقات جیسے ساقی، رند، جام، مینا، شراب، مغ، مستی، چشم ساقی، زاہد، ناصح، محتسب وغیرہ سے تشکیل پاتا ہے ان استعاروں کے متنوع تلازمے ہیں۔

ساقیا! یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

(میر دردؔ)

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

(سوداؔ)

یہ بزم مے ہے یاں کوتاہ دستی میں ہے محرومی
جو بڑھ کر خود اٹھا لے ہاتھ میں مینا اسی کا ہے

(شادعظیم آبادی)

غزل کے استعاروں کا ایک بڑا دائرہ متعلقات قتل ہے۔غزل کا محبوب، قاتل اور عاشق بسمل ہوتا ہے۔ غزل میں مجازی سطح پر قتل کا مفہوم محبوب کا اپنی اداؤں، نگاہوں اور حسن سے عاشق کو تڑپانا، اس کی شخصیت اور انا کو مٹا دینا، اس کی آرزوؤں کو پامال کر دینا ہے۔قتل کے کئی تلازمے ہیں۔قاتل کا استعارہ کہیں جابر حکومت کے لیے لایا گیا ہے تو کہیں خدا کے لیے۔خنجر، تیر، چھری، تلوار، لہو، خون، زخم، مقتل، شہادت گاہ، جلاد، دار و رسن وغیرہ متعلقات قتل ہیں۔

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

(مظہر جان جاناں)

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

(غالبؔ)

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا
راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

(علی سردار جعفری)

اردو غزل کے اور بھی استعارے ہیں جن کی تفصیل مندرجہ ذیل ہے۔

متعلقات سفر: مسافر، راہ، رہ گزر، رہبر، رہزن، قافلہ، کارواں، جرس، منزل، رخت سفر، غبار، سرائے۔

متعلقات بحر: موج، طوفان، گرداب، ناؤ، کشتی، کنارہ، ساحل، ملاح، ناخدا، حباب، بلبلہ، قطرہ، موتی وغیرہ۔

متعلقات جنوں: دیوانہ، بہار، دشت، صحرا، زنجیر، زنداں وغیرہ۔

متعلقات مرض عشق: بیمار، دوا، شفا، مرض، علاج، مسیحا، نزع، عیادت وغیرہ۔

متعلقات کفر وایماں: کعبہ، حرم، دیر، کلیسا، بت، کافر، صنم، کفر، ایماں وغیرہ۔

متعلقات بزم: محفل، مجلس، شمع، پروانہ وغیرہ۔

مجاز مرسل:

مجاز کی تیسری قسم مجاز مرسل ہے۔ اس کی تعریف یہ ہے کہ لفظ کو لغوی معنی کے علاوہ کسی اور معنی میں استعمال کیا جائے لفظ کے حقیقی معنی اور مجازی معنی میں تشبیہ کے علاوہ اور علاقہ ہو۔

کنایہ:

مجاز کی چوتھی قسم کنایہ ہے۔ لغت میں پوشیدہ بات کہنے کو کنایہ کہتے ہیں۔ علم بیان میں کنایہ وہ لفظ یا الفاظ ہیں جو حقیقی معنوں میں مستعمل نہ ہوں بلکہ ان سے غیر حقیقی معنی مراد ہوں لیکن حقیقی معنی بھی مراد لیے جاسکتے ہیں۔

اب کہ جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

(میر تقی میرؔ)

صبر وحشت اثر نہ ہو جائے
کہیں صحرا بھی گھر نہ ہو جائے

(مومنؔ)

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

(فیضؔ)

ان مثالوں سے یہ ظاہر ہوا کہ غزل کا اچھا شاعر اس اصول پر کاربند رہتا ہے کہ کسی خیال، مضمون، تجربے یا احساس کو برائے راست نہ بیان کر کے ایما اور اشارے کی زبان سے کام لیتا ہے اور ہم نے دیکھا کہ یہ کام کنایہ بخوبی انجام دیتا ہے۔

غزل کا آغاز وارتقا

اردو میں غزل گوئی کا آغاز شمالی ہند میں امیر خسرو کی غزل سے ہوتا ہے۔امیر خسرو اردو غزل کے پہلے شاعر مانے جاتے ہیں۔ان کی شخصیت جامع صفات تھی۔ان کو فارسی، اردو اور کھڑی بولی پر یکساں قدرت تھی۔ان کے بیش تر اشعار اسی ملی جلی زبان کا بہترین نمونہ ہے جن میں اردو اپنی ابتدائی شکل میں فارسی کے ساتھ ملی ہوئی نظر آتی ہے۔ایک قدیم بیاض میں ان کی یہ غزل ملتی ہے جس کا ایک مصرع فارسی اور ایک مصرع اس وقت کی اردو زبان یعنی ہندوی میں ہے یا آدھا مصرع فارسی اور آدھا اردو میں ہے۔امیر خسرؔو کی غزل سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

زحالِ مسکیں مکن تغافل دورائے نیناں بنائے بتیاں
چو تاب ہجراں ندارم ، اے جاں نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں

شبان ہجراں دراز چوں زلف و روز و وصلت چو عمر کو تہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

یکا یک از دل دو چشم جادو بصد خرابیم صبر و تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں

امیر خسرؔو کی غزل میں کھڑی بولی اور فارسی کا امتزاج اس بات کی دلیل ہے کہ اس وقت فارسی زبان ہندوستانی زبان میں بڑی تیزی سے گھُل مِل رہی تھی اور فارسی کا تہذیبی لہجہ مقامی شاعری کے رنگ سے متاثر ہو رہا تھا۔امیر خسرؔو کی شاعری میں فارسی، کھڑی بولی اور اردو کا اتنا خوب صورت سنگم ہے کہ اگر اسے صرف فارسی یا صرف اردو یا ہندی میں لکھتے تو کبھی اتنا حسن پیدا نہیں ہوتا۔

اردو زبان کی نشو ونما بعض سیاسی، سماجی اور اقتصادی وجوہات کی بنا پر شمالی ہند میں نہیں ہوسکی اور اس کا با قاعدہ ارتقا دکن میں ہوا۔ یہاں یہ زبان ان لوگوں کے ذریعہ پہنچی جو ایک بڑے لشکر کی شکل میں شمال سے دکن کی سمت ہجرت کر رہے تھے۔دکن کو اردو زبان سے آشنا کرانے میں ان صوفیائے کرام کا اہم کردار رہا ہے جو وعظ و پند

اورعوام کی نصیحت کے لیے اس زبان کا استعمال کرتے تھے۔ تیموری حملوں کے بعد دہلی سے بہت سے لوگ ترک وطن کر کے گجرات آ گئے اور زبان ساتھ لیتے آئے۔ گجرات میں یہ زبان گجری کہلائی۔ گجری شعرا نے ہندی بحروں اور راگ راگنی پر زیادہ زور دیا۔ سب سے پہلے خوب محمد چشتی نے فارسی عروض کو گجری میں باضابطہ روشناس کرایا۔ گجرات کے زوال کے بعد بہمنی دور میں دکنی کو فروغ ہوا۔ فخر الدین نظامی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ سے مثنوی نگاری کا آغاز ہوا۔ اسی دور میں غزل کی صنف کا بھی آغاز ہوا۔ فیروز شاہ بہمنی فیروزی، مشتاق اور لطفی، دکنی زبان کے اولین غزل گو شاعر تھے۔ اس عہد کی غزل کے چند نمائندہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

لٹکی شہ پری سو ہستی سو ہاواسرو سا ڈولتا
تو ایسی سرک پر ہوتی فرشتہ دیک تج بھولتا

(فروزیؔ)

تج کیس گھنگرو والے بادل پٹیاں ہیں کالے
تج مانگ کے اجالے، بجلیاں اٹھیاں گگن میں

(مشتاقؔ)

لطفی، محمد شاہ بہمنی (م 1482ھ) کے دور کا شاعر تھا۔ اس کی ایک ریختی دستیاب ہوئی ہے، شعر دیکھیے

خلوت منے سجن کی میں موم کی بتی ہوں
یک پاؤں پر کھڑی ہوں جلنے پرت پتی ہوں

ان قدیم شعرا کے علاوہ دکنی کے چند اور قدیم شعرا کی غزلیں دستیاب ہوئی ہیں ان میں قریشی، بیدری، حافظ دکنی، جعفر، گستاخ اور فدائی کے نام قابل ذکر ہیں۔

بہمنی دور کے بعد قطب شاہی اور عادل شاہی دور میں مثنوی کے ساتھ ساتھ غزلوں کی نشوونما بھی ہوتی رہی۔ دبستان گولکنڈہ میں غزل کے اولین نمونے فروز، خیالی، شیخ محمد گجراتی اور حق شوقی کے یہاں ملتے ہیں۔ یہاں کے دیگر شعرا محمد قلی قطب شاہ، ملا وجہی، عبداللہ قطب شاہ اور غواصی وغیرہ نے دکنی زبان میں غزل کی آبیاری کی۔

اسی طرح بیجاپور کی عادل شاہی حکومت میں شاہ برہان الدین جانم، سید شہباز حسینی، خواجہ محمد دیدار فانی نے غزل کے ارتقا میں حصہ لیا اور نصرتی، ہاشمی بیجاپوری، شاہ سلطان، ملک خوشنود وغیرہ نے اسے تابنا کی عطا کی۔

دکن میں غزل کی ابتدا اگر چہ فارسی شاعری کے زیر اثر ہوئی لیکن اس کے باوجود یہاں کے شعرا نے فارسی کی نقالی نہیں کی۔ غزل کا سانچا فارسی سے لیا لیکن غزل کی زبان اور اظہار کے گونا گوں پیرائے انہوں نے خود وضع کیے۔ مقامی تہذیب و معاشرت کے سارے رنگوں کو غزل میں جذب کیا، غزل کے کردار بھی دکنی ہیں۔ دکن کی مٹی سے ان کا خمیر تیار ہوا ہے۔ محبوب کی سراپا نگاری ہو، عشق کے جذبات و کیفیات کا اظہار ہو یا معاملات عشق کا بیان، سب میں مقامی رنگ جھلکتا ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار میں دکنی غزل کی ان خصوصیات کو دیکھا جا سکتا ہے۔

نین تیرے دو پھول نرگس تھے زیبا
نزاکت ہے تجھ مکھ میں رنگیں چمن کی

(محمد قلی قطب شاہ)

اردو غزل کے پہلے صاحب دیوان شاعر دکن کے حکمراں محمد قلی قطب شاہ ہیں۔ جو 1580ء میں گولکنڈہ میں پیدا ہوئے۔ محمد قلی قطب شاہ نے دو تخلص اختیار کیے تھے ایک 'معانی' اور دوسرا 'قطب'۔

جگ میں ہوا اجالا تجھ مکھ نیم چندر کا
مصری جما دیتے ہیں امرت لے تجھ ادھر کا

(شغلی)

یاری لگی ہے پیاری ناری تو سیج آنا
بھانا توں بھوت کرتی تو کیوں تو دل دکھانا

(عبداللہ قطب شاہ)

اس عہد کے اہم دکنی شاعر ملا وجہی، محمد قلی قطب شاہ کے درباری شاعر تھے۔ وجہی کے ہم عصر ملا غواصی بھی سلطنت گولکنڈہ کے ملک الشعرا تھے۔ سلطان محمد قلی قطب شاہ کے نواسے سلطان عبداللہ قطب شاہ کو شاعری کا ذوق و شوق ورثے میں ملا تھا۔ اسی زمانے کے علی عادل شاہ شاہیؔ، سلطان محمد عادل شاہ کے فرزند تھے جو شعر و شاعری میں خاص دلچسپی رکھتے تھے انہوں نے شاہیؔ تخلص اختیار کیا۔ شاہیؔ کے شاگرد ملک الشعرا نصرتیؔ تھے۔ طبعیؔ بھی اسی دور

کے اہم شاعر گزرے ہیں۔ دکنی غزل میں عشق کے علاوہ دیگر موضوعات خاص طور پر تصوف اور اخلاق سے متعلق مضامین کو بھی جگہ دی گئی ہے۔

باطن فقیر ہو کر ظاہر غنی رہا ہوں
لوگاں میں بارے جیوں تیوں گھر کا بھرم رکھیا ہوں

(ملا وجہی)

ہمن عاشق دوانیاں کوں چھبیلے کسو تاں کیا کام
ہمن دبلے فقیراں کوں دنیا ہور دولتاں کیا کام

(غواصی)

ریختی کی صنف کا آغاز بھی دکنی زبان میں ہوا یہاں کے مختلف شعرا کے یہاں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔

نین کے پاؤں کر جاؤں سجن جب گھر بلاوے مج
نہ جاگوں گی قیامت لگ اگر گل لگ سلاوے مج

(حسن شوقی)

میں چھاؤں ہو پیا سنگ لاگی رہے ہو دائم
یک پل جدا نہ ہونا وصلت اسے کہتے ہیں

(شاہی)

سید ہاشمی بیجاپوری نے ریختی کو ایک علحیدہ صنف کی حیثیت دی۔ ہاشمی نے اپنی غزل میں عورت کے دردو احساسات کی خوب ترجمانی کی ہے۔ ان ریختیوں سے اس دور کی دکنی معاشرت پر روشنی پڑتی ہے۔ عورتوں کے زیبائش و آرائش، ان کے عادات واطوار، اعتقادات اور توہمات کا پتہ چلتا ہے۔ اس طرح کی غزل میں اس دور کی دکنی خواتین کی زبان محفوظ ہوگئی ہے۔

سنگائی سات نیئں میرا ہوا سنگار کیا کرنا
مسی ہوریاں خوش بوئی پھول کا ہار کیا کرنا

تمیں گئے پر میں اوڑی نیئں نوی جھلکاٹ کی چادر
پھٹی ہوئی اوڑلی جومیں پرانی پاٹ کی چادر

ولی کے عہد تک پہنچتے پہنچتے غزل کی زبان اور اظہار کے پیرایوں میں نمایاں تبدیلی نظر آتی ہے۔ دکنی کی شعری روایت فارسی کے قالب میں ڈھلنے لگی۔ ولی نے غزل میں خارجیت کا رنگ کم کیا اور اسے داخلی جذبات اور قلبی کیفیات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ساتھ ہی زندگی کے گہرے تجربات کو اپنے اشعار میں سمویا۔ انہوں نے غزل کو محبوب کے حسن اور عاشق کی سچی محبت کا آئینہ بنا دیا۔ اس میں کہیں محبوب کا سراپا ہے اور کہیں عاشق کی دلی کیفیت کا اظہار۔ ولی کے شعر سادہ اور پُر کار ہوتے ہیں۔ ولی نے مختلف صنائع کا استعمال کیا۔ ایہام کی صنعت کو بھی رواج دیا۔ چند مثالیں ملاحظہ فرمایئے۔

یاد کرنا ہر گھڑی تجھ یار کا
ہے وظیفہ مجھ دلِ بیمار کا

آرزوئے چشمۂ کوثر، نہیں
تشنہ لب ہوں شربتِ دیدار کا

اے نور جان و دیدہ ترے انتظار میں
مدت ہوئی پلک سوں پلک آشنا نہیں

وؔلی نے غزل کے روایتی موضوعات کے ساتھ ساتھ اصلاحی مضامین بھی نظم کیے ہیں مثال کے طور پر درج ذیل چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

آرسی دیکھ کر نہ ہو مغرور
خود نمائی نہ کر خدا سوں ڈر

مفلسی سب بہار کھوتی ہے
مرد کا اعتبار کھوتی ہے

سراج اورنگ آبادی بھی اس عہد کے ایک اہم شاعر ہیں ۔ ان کی ابتدائی دور کی شاعری میں دکنی اور فارسیت دونوں رنگ ملتے ہیں ۔ بعد میں فارسی کا رنگ غالب آ گیا۔ سراج اپنی چند غزلوں اور کچھ اشعار کے باعث صوفی شاعر کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ لیکن ان کا زیادہ تر کلام مجازی عشق کے جذبات و کیفیات کا ترجمان ہے۔ ان کے غزل کے موضوعات میں تنوع ہے۔ انہوں نے اپنی شاعری کو صنائع بدائع سے نکھارا اور کہیں کہیں ایسا لگتا ہے کہ وہ لکھنؤ کے دبستان شاعری کے پیش رو ہیں ۔ چند شعر ملاحظہ کیجیے۔

دامن تلک بھی ہائے مجھے دسترس نہیں
کیا خاک میں ملی ہیں مری جاں فشانیاں

اے سراج ہر مصرع درد کا سمندر ہے
چاہے سخن میرا آگ میں جلا دیجیے

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

شمالی ہند میں غزل گوئی کا باضابطہ رواج:

ولؔی کے زمانے میں شمالی ہند میں شاہ مبارک آبؔرو، شیخ شرف الدین مضمون، محمد شاکر ناجی، محمد احسن احسؔن، غلام مصطفےٰ یک رنگ وغیرہ فارسی شعر گوئی میں مشغول تھے۔ ولی کے اثر سے جب دہلی میں اردو شاعری کا چرچا ہوا (ولی کا دیوان 1718ء میں دہلی پہنچا تھا) اور یہاں کے فارسی گو شعرا ولی کی تقلید میں ریختہ کہنے لگے اس دور کے شعرا کے کلام میں دکنی زبان کے الفاظ بھی ہیں ۔ رفتہ رفتہ ان شعرا نے ہندی لفظوں اور محاوروں کی جگہ فارسی کے الفاظ اور محاوروں کے ترجمے اردو زبان میں داخل کیے۔ مورخین ادب نے اسے اصلاح زبان کی تحریک کا نام دیا۔ دہلی میں اردو غزل کے پہلے دور میں، شاہ مبارک آبرو، مظہر جان جاناں، خان آرزو، شاکر ناجی، یک رنگ اور شاہ حاتم کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں ۔ چند مثالیں دیکھئے:

جان کچھ تجھ پہ اعتماد نہیں
زندگانی کا کیا بھروسا ہے

(آرزو)

اس درجہ ہوئے شراب الفت
جی سے اپنے اتر گئے ہم

(شاہ حاتم)

الٰہی مت کسو کے پیش رنج انتظار آوے
ہمارا دیکھیے کیا حال ہو جب تک بہار آوے

(مظہر جان جاناں)

ان شعرا کے علاوہ رائے ٹیک چند بہادر، میر محمد سجاد سجاؔد، راجہ رام نارائن موزوںؔ، میر عبدالحیٔ تاباںؔ، شاہ واقفؔ دہلوی، محمد امان نثاؔر اور میر محمد بیدارؔ دہلوی وغیرہ بھی اسی عہد کے قابل ذکر شعرا ہیں۔

آہستہ آہستہ غزل میں ایہام گوئی کا رواج ہوا۔ ایہام ایک ایسی صنف ہے جس سے مراد شعر میں ایسا لفظ لایا جائے جن کے دو یا دو سے زیادہ معنی ہوں، شعر پڑھتے ہی ذہن قریبی معنی کی طرف جائے اور غور کرنے پر معنی بعید کی طرف متوجہ ہوتا ہے جو کہ شاعر کی اصل مراد ہے۔ مرزا مظہر جان جاناں اور بعض دوسرے شعرا نے اس رجحان کی جس سے مخالفت کی آگے چل کر ایہام گوئی کا رواج کم ہو گیا۔ دہلی کے شعرا نے فارسی غزل کی قدم بہ قدم پیروی کی، فارسی غزل سے مضامین اخذ کیے، فارسی غزل کا استعاراتی نظام اردو زبان میں منتقل کیا۔ اس کی وجہ سے غزل کا وہ ہندوستانی مزاج برقرار نہیں رہا جو دکنی غزل کا وصف خاص تھا۔ غزل پر ایرانی تہذیب کی گہری چھاپ پڑ گئی۔ دہلی میں اردو شاعری کے دوسرے دور میں ایہام گوئی کم ہوئی لیکن صنائع کا استعمال فنکارانہ انداز میں ہونے لگا۔ اس دور کی اردو غزل میں سراپا نگاری کا رجحان بھی دکنی غزل کے مقابلے میں کم ہو گیا تھا۔ شعرا نے عشقیہ جذبات و احساسات کی ترجمانی مؤثر انداز میں کی اسی کے ساتھ معاملہ بندی کو فروغ ہوا۔ غزل کے موضوعات میں وسعت پیدا ہوئی۔ حیات و کائنات کے مسائل کو شعرا نے اپنے تجربات و مشاہدات کی آنچ میں تپا کر شعر کے سانچے میں ڈھالا، اسی کے ساتھ غزل میں تصوف اور اخلاق کے مضامین پر بھی توجہ صرف کی گئی۔ اس دور کے غزل گو شعرا میں میر تقی میرؔ، خواجہ میر دردؔ اور مرزا محمد رفیع سوداؔ کا نام انتہائی اہمیت کا حامل ہے۔

میر تقی میرؔ کو غزل کا امام کہا جاتا ہے۔ غالبؔ جیسا ممتاز شاعر بھی میرؔ کی شاعری سے عقیدت رکھنے پر فخر

محسوس کیا ہے۔ میرؔ کی عظمت کا راز یہ ہے کہ وہ عشقیہ پیرائے میں اور کبھی کبھی دوستوں کی بے وفائی کے ذکر کے پردے میں اس عہد کے سیاسی حالات کو بھی غزل میں ڈھال دیتے ہیں۔ میرؔ عام موضوعات کو ایسی سادگی اور داخلیت کے ساتھ بیان کرتے ہیں کہ ہر شخص کو ان کی آواز اپنے دل کی آواز معلوم ہوتی ہے اور یہی میر کی آفاقیت کا سبب ہے۔ میرؔ کی غزل سے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

یاد اس کی اتنی خوب نہیں میرؔ باز آ
نادان پھر وہ جی بھلایا نہ جائے گا

دل کی آبادی کی اس حد ہے خرابی کہ نہ پوچھ
جانا جاتا ہے کہ اس راہ سے لشکر نکلا

دل وہ نگر نہیں ہے جو آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اجاڑ کے

مرزا محمد رفیع سوداؔ اپنے اسلوب کے منفرد شاعر ہیں۔ سوداؔ سب سے پہلے ایک قصیدہ نگار کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ مگر بلا شبہ وہ غزل کے بھی بہت اہم شاعر گزرے ہیں۔ ان کی غزل میں زندگی کی شگفتگی زیادہ نمایاں ہے۔ اسی آہنگ کی وجہ سے ان کی غزل میں بلند خیالی پائی جاتی ہے۔ ان کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اس گلشن ہستی میں عجب دید ہے لیکن
جب آنکھ کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا

برسات کا تو موسم کب کا نکل گیا پر
مژگاں کی یہ گھٹائیں اب تک برستیاں ہیں

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سوؔدا
ساغر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

خواجہ میر دردؔ صوفی شاعر تھے۔ دردؔ کی غزل تصوف کی پاکیزگی اور دردمندی کی وجہ سے اپنا منفرد مقام رکھتی ہے۔ یوں تو ہر بڑے شاعر کے یہاں متصوفانہ اشعار ملتے ہیں مگر خواجہ میر دردؔ نے اسے غزل میں شدت کے ساتھ برتا ہے۔ سادہ زبان میں تصوف کے حقائق کو گہرائی و گیرائی کے ساتھ دو مصرعوں میں ادا کر دینا، خواجہ میر دردؔ کی غزل کا کمال ہے۔ نمونۂ کلام ملاحظہ فرمائیں:

جگ میں آکر اِدھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

تر دامنی پہ شیخ ہماری نہ جائیو
دامن نچوڑ دیں تو فرشتے وضو کریں

قائم چاند پوری بھی اس عہد کا ایک اہم غزل گو شاعر گزرا ہے۔

نہ جانے کون سی ساعت چمن سے بچھڑے تھے
کہ آنکھ بھر کے نہ پھر سوئے گلستاں دیکھا

(قائم چاند پوری)

دبستان لکھنؤ میں غزل گوئی کا آغاز:

احمد شاہ ابدالی اور نادر شاہ درانی کے حملوں کے بعد دہلی ویران ہوگئی۔ شعر وادب کی بساط اُلٹ گئی۔ اسی زمانے میں لکھنؤ میں اردو شاعری کا ایک نیا مرکز ابھرنے لگا۔ دہلی کے شاعر (سوائے خواجہ میر دردؔ) ترک وطن کر کے لکھنؤ چلے آئے۔ شجاع الدولہ اور ان کے بعد آصف الدولہ اور شہزادہ سلیمان شکوہ نے مشاعروں کی سرپرستی

کی۔ ابتدأ لکھنؤ میں غزل کا وہی انداز برقرار رہا جس کو دہلی کے شعرا نے پروان چڑھایا تھا لیکن آگے چل کر لکھنؤ کے دربار کی عیش پرستیوں اور رنگ رلیوں نے جو پورے معاشرے پر اثر انداز ہو چکی تھیں اردو شاعری اور بالخصوص غزلیہ شاعری کے مزاج کو بدل دیا؛ غزل میں خارجیت کا اثر بڑھ گیا۔ حقیقی عشقیہ جذبات اور کیفیات کی ترجمانی کم ہوگئی اور معاملات عشق کو کھُل کر بیان کیا جانے لگا۔ دہلی کے شعرا نے محبوب کی جنس کو زیادہ تر پردے میں رکھا تھا۔ اس طرح کہ ایک ہی شعر میں عشق حقیقی اور عشق مجازی کا اظہار ہوتا تھا۔ لکھنؤ کے شعرا نے اس پردے کو گرا دیا۔ ان کی غزل سے صاف ظاہر ہونے لگا کہ محبوب عورت ہے۔ معاملات عشق کی سطح پست ہوتی چلی گئی۔ بعض شعرا نے رکاکت اور ابتذال سے اپنے کلام کو بچائے رکھا۔ اسی کے ساتھ لکھنوی غزل میں داخلی جذبات و کیفیات کے اظہار کے بجائے زبان و بیان پر اصرار کیا جانے لگا۔ مشکل زمینیں اختراع کی گئیں خاص طور پر ایسی زمینیں جن میں ردیفیں اتنی طویل اور بے ہنگم ہوتی تھیں کہ غزل میں کوئی سلیقے کا مضمون نہیں باندھا جا سکتا تھا۔ صنائع بدائع کا استعمال بڑھ گیا اور محض محاورہ بندی کے لیے بھی شعر کہے جانے لگے۔ لفظ پرستی کے رجحان کو ناسخ اور ان کے شاگردوں نے بڑھاوا دیا۔ مصحفی اور انشا جیسے شعرا کو دربار کے ماحول نے بگاڑ دیا۔ مصحفی کے یہاں دہلوی اثرات کی وجہ سے کہیں کہیں عشق کے سچے جذبات کا اظہار مل جاتا ہے۔ آتش اگرچہ دربار سے وابستہ نہیں رہے پھر بھی ان کی شاعری اپنے عہد کے عام رجحانات سے محفوظ نہیں رہ سکی۔ ان کے کلام کا ایک بڑا حصہ اچھی اور سچی شاعری کے زمرے میں آتا ہے۔ دہلی میں شاہ نصیر گزرے ہیں۔ جن کی شاعری بڑی حد تک الفاظ کی بازی گری بن کر رہ گئی تھی۔ لکھنوی غزل کے چند نمونے ملاحظہ ہوں۔

نظارہ کروں دہر کی کیا جلوہ گری کا
یاں عمر کو وقفہ ہے چراغِ سحر کا

(مصحفی)

مجھے کیوں نہ آئے ساقی نظر آفتاب اُلٹا
کہ پڑا ہے آج خم میں قدح شراب الٹا

(انشا)

زمین چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا
بدلتا ہے رنگ آسماں کیسے کیسے

(آتش)

ہم نشیں مت ہو خفا گر نہ سنوں تیری بات
اک تصور ہے کہ وہ دھیان بٹا دیتا ہے
(جرأتؔ)

دہلی اسکول میں غزل کا عروج:

دہلی جب دوبارہ آباد ہوئی، زندگی کی چہل پہل لوٹ آئی۔ بہادر شاہ ظفر برائے نام بادشاہ تھے۔ اصل حکومت انگریزوں کی تھی۔ اس دور میں غالبؔ، مومنؔ اور ذوق جیسے باکمال شاعر اردو غزل میں نمودار ہوئے۔ ان میں سے ہر شاعر کا اپنا ایک جداگانہ طرز تھا۔ غالب نے ابتدا میں بیدل کے طرز کو اپنایا اس کے علاوہ وہ سبک ہندی کے شعرا صائبؔ، غنیؔ کاشمیری سے بھی متاثر تھے۔ ان شعرا کے اثرات طرز اظہار اور اسلوب تک محدود تھے۔ ابتدا میں غالب کی زبان فارسی آمیز تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ غالب اردو کے عظیم شاعر ہیں۔ انہوں نے غزل کو محض عشق مجازی کے تجربات اور جذبات تک محدود نہیں رکھا اس میں فکر کے عناصر کا اضافہ کیا۔ غالب نے اپنی غزل میں حیات و کائنات کے مسائل کو بھی جگہ دی۔ معنی آفرینی غالب کے غزل کی اہم خصوصیت ہے۔ غالب اپنے عہد کے جدت پسند شاعر تھے اسی وجہ سے ان کی غزل میں آج کے عہد کی زندگی اور ان کے مسائل کا پرتو جھلکتا ہے۔ غالب نے زبان کے اظہاری اور ترسیلی امکانات کو خلاقی کے ساتھ اپنی غزل میں پیش کیا۔ غالب کے لیے یہ کہنا بالکل درست ہوگا کہ وہ کسی ایک عہد کے نہیں بلکہ ہر عہد کے شاعر ہیں۔ ان کے کچھ اشعار ملاحظہ فرمائیے۔

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

تیری محفل سے اٹھاتا غیر مجھ کو کیا مجال
دیکھتا تھا میں کہ تو نے بھی اشارہ کر دیا

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

ان کو دیکھے سے جو آ جاتی ہے منہ پہ رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

رو میں ہے رخش عمر، کہاں دیکھیے، تھمے
نے ہاتھ باغ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

مومنؔ خالص عشقیہ شاعر تھے۔انہوں نے معاملات عشق کو ہمہ رنگ انداز میں پیش کیا اور عشق کی متنوع کیفیات کی منہ بولتی تصویر کشی کی۔مومن کا اسلوب منفرد تھا۔وہ بھی غالب کی طرح غزل کے دو مصرعوں میں ایک وسیع خیال کو پیش کر دیتے تھے۔ایمائیت ان کے اسلوب کا ایک خاص وصف تھا۔خوب صورت تراکیب تراشنے میں انہیں ملکہ حاصل تھا۔ان کی غزل کے کچھ اشعار بطور نمونہ پیش ہیں۔

دیدۂ حیراں نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

میں بھی کچھ خوش نہیں وفا کرکے
تم نے اچھا کیا جو نباہ نہ کی

ذوقؔ اپنے ہم عصر شعرا غالبؔ اور مومنؔ سے مختلف انداز کے شاعر تھے۔محاورہ بندی میں انہیں کمال حاصل تھا۔وہ ایک اچھے باذوق شاعر اور بڑے فن کار تھے۔انہوں نے صنائع و بدائع کا استعمال خوش اسلوبی سے کیا ذوق دہلوی نے مروجہ اخلاقی قدروں کے ساتھ تہذیبی روایت کو اپنی شاعری میں اثر انگیز طریقے سے پیش کیا۔چند شعر ملاحظہ کیجیئے۔

لائی حیات آئے، قضا لے چلی چلے
اپنی خوشی آئے نہ اپنی خوشی چلے
اے شمع تیری عمر طبعی ہے بس ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے رو کر گزار دے

مقدر ہی پہ گر سود و زیاں ہے
تو ہم نے یاں نہ کچھ کھویا نہ پایا

غالبؔ اور ذوقؔ کے معاصرین میں بہادر شاہ ظفر بھی ایک اہم شاعر تھے۔ ان کی غزل میں ذاتی واردات اور ان کے عہد کے تاریخی واقعات کے اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ جن کی وجہ سے ان کے لب و لہجے میں خستگی اور دردمندی پیدا ہو گئی ہے۔ بہادر شاہ ظفر نے غزل کی روایت کو خوش اسلوبی سے برتا۔ ان کے استعاروں اور علائم میں سیاسی اور سماجی تلازمے بھی ملتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

بات کرنی مجھے مشکل کبھی ایسی تو نہ تھی
جیسی اب ہے تری محفل کبھی ایسی تو نہ تھی

عمر دراز مانگ کے لائے تھے چار دن
دو آرزو میں کٹ گئے دو انتظار میں

ظفر آدمی اسے نہ جانیے، ہو وہ کتنا ہی صاحب فہم و ذکا
جسے عیش میں یادِ خدا نہ رہی جسے طیش میں خوف خدا نہ رہا

اس دور کے غزل گو شعرا میں شیفتہؔ اور مجروحؔ کے نام بھی قابل ذکر ہیں۔ غالبؔ کے عہد کے بعد اسیرؔ، جلالؔ، تسلیمؔ، امیرؔ مینائی اور داغؔ نے غزل کے چراغ کو جلائے رکھا۔ ذیل میں ان شعرا کے منتخب اشعار پیش کیے

جاتے ہیں۔

آج ساقی میں نہیں گو کہ مروت باقی
خیر زندہ ہے اگر یار تو صحبت باقی

(اسیرؔ لکھنوی)

کیا کہہ کہ عندلیب چمن سے نکل گئے
کیا سن لیا گلوں نے کہ رنگت بدل گئی

(تسلیمؔ)

گئی تھی کہہ کے میں لاتی ہوں زلف یار کی بو
پھری تو باد صبا کا دماغ بھی نہ ملا

(جلال لکھنوی)

غضب کیا ترے وعدے پہ اعتبار کیا
تمام رات قیامت کا انتظار کیا

(داغؔ دہلوی)

شب وصال بہت کم ہے آسماں سے کہو
کہ جوڑ دے کوئی ٹکڑا شب جدائی کا

(امیر مینائی)

غزل پر حالی کے اعتراضات، اصلاحی تجاویز اور بعد کی غزل پر ان کے اثرات:

سر سید کی علی گڑھ تحریک کے اثر سے اردو ادب کی تمام اصناف میں تبدیلی آ رہی تھی اور نئی اصناف کا اضافہ ہو رہا تھا۔ اس تحریک کے پیش نظر وقت کا اہم تقاضا علم کی ترویج اور معاشرے کی اصلاح تھا۔ اس مقصد کو سامنے رکھتے ہوئے مولانا الطاف حسین حالیؔ اور محمد حسین آزاد نے غزل کو اپنی تنقید کا ہدف بنایا، نظم کی تحریک میں سائنسی اور نیچرل شاعری کا تصور پیش کیا۔

حالیؔ کے زمانے میں غالبؔ، مومنؔ اور ذوقؔ کے بعد غزل میں انحطاط پیدا ہونے لگا تھا۔ صنعتوں کا رجحان عام ہونے لگا تھا۔ فن پر مہارت جتانے کے لیے مشکل زمینیں ایجاد کی جاتی تھیں۔ عاشقانہ مضامین میں اصلیت کم تھی، بناوٹ اور تصنع پر زور زیادہ تھا۔ انہیں مضامین کی تکرار زیادہ تھی جو قدما باندھ چکے تھے۔ خمریاتی

شاعری میں محض ضیافت طبع کے لیے زاہدوں اور عابدوں پر پھبتیاں کسی جاتی تھیں۔ حالؔی اردو کی اصناف سخن میں غزل کو اہمیت دیتے تھے۔ اس لیے ان کے نزدیک قومی مذاق کو سدھارنے اور اخلاق کی تربیت کے لیے غزل ایک مؤثر ذریعہ ثابت ہو سکتی ہے۔ حالی نے غزل کی اصلاح کے لیے مندرجہ ذیل تجاویز پیش کیں۔

(1) غزل کے عشقیہ مضامین میں ایسے الفاظ باندھے جائیں جو دوستی اور محبت کی تمام قسموں پر حاوی ہوں۔ ایسے الفاظ نہ استعمال کیے جائیں جن سے محبوب کا مرد یا عورت ہونا ظاہر ہو۔

(2) خمریات کے پیرائے میں استعارے اصل خیالات کے اظہار کے لیے استعمال کیے جا سکتے ہیں۔

(3) غزل کو عشق و محبت تک محدود نہیں رکھنا چاہیے بلکہ زندگی کے مشاہدوں اور تجربوں سے غزل کے مضامین میں وسعت پیدا کرنی چاہیے۔

(4) طویل مضامین کے لیے غزل مسلسل سے کام لیا جا سکتا ہے۔

(5) غزل میں سادگی اور صفائی کا خیال رکھا جائے۔

(6) نئے اسلوب کم اختیار کیے جائیں۔ غیر مانوس الفاظ کم برتے جائیں۔ نامعلوم طور پر ان کو رفتہ رفتہ بڑھاتے رہیں۔

(7) روزمرہ کی پابندی کی جانی چاہیے۔ محاورہ زبان میں چاشنی ضرور پیدا کرتا ہے لیکن محض محاورہ باندھنے کے لیے شعر کہنا مناسب نہیں۔

(8) صنائع بدائع پر شعر کی بنیاد نہیں رکھنی چاہیے۔ اگر خود سے کوئی صفت شعر میں آ جائے تو اس سے شعر کا فن دوبالا ہو جاتا ہے۔

(9) مشکل زمینوں میں شعر کہنے سے احتراز کیا جائے۔ ردیف اور قافیے میں مناسبت ہونی چاہیے۔ بہتر ہے کہ غیر مردف غزلیں کہی جائیں۔ حالی خود بھی غزل کے اچھے شاعر تھے۔ نمونۂ کلام پیش نظر ہے۔

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

آگے بڑھے نہ قصۂ عشق بتاں سے ہم
سب کچھ کہا مگر نہ کھلے رازداں سے ہم

بے قراری تھی سب امید ملاقات کے ساتھ
اب وہ اگلی سی درازی شب ہجراں میں نہیں

حالیؔ کی تجاویز کو سامنے رکھتے ہوئے شعرائے لکھنؤ (ثاقبؔ، عزیزؔ وغیرہ) نے پرانی روش ترک کر کے میرؔ اور غالبؔ کی تقلید میں نئے انداز کی غزلیں کہیں لیکن وہ اعلیٰ پائے کے شاعر نہیں تھے۔ ان شعرا نے کچھ عمدہ شعر بھی کہے جو غزل کے سرمائے میں اضافہ ہیں۔

زمانہ بڑے شوق سے سن رہا تھا
ہمیں سو گئے داستاں کہتے کہتے

(ثاقب لکھنوی)

ہے ان کی بزم میں ہر شخص اپنے عالم میں
کسی کا راز کسی پر عیاں نہیں ہوتا

(عزیز لکھنوی)

اسی زمانے میں حسرتؔ موہانی نے غزل کا انداز بدلا۔ انہوں نے عشقیہ شاعری میں ارضیت پیدا کی اور عشق کے حقیقی جذبات اور تجربات کا غزل میں اظہار کیا اور غزل کو ایک نئے غنائی آہنگ سے روشناس کیا۔
حسرتؔ کے معاصر غزل گو شعرا نے جس میں فانیؔ بدایونی، اصغرؔ گونڈوی، جگرؔ مرادآبادی، شادؔ عظیم آبادی نے غزل کو نئی زندگی عطا کی اور نیا وقار بخشا۔ ان شعرا کی غزل میں محبوب کا روایتی تصور بدل گیا۔ ان کی محبوبہ گوشت پوست کی عورت تھی، جو خود بھی صاحب دل تھی۔ ان شعرا نے روایتی انداز میں محبوب کی بے وفائی، ظلم اور قتل و غارت گری کا چرچا نہیں کیا۔ ان کی شاعری میں یہ استعارے تو ضرور آئے لیکن دبستان لکھنؤ کے شعرا کے مانند صرف اسی انداز فکر کو نہیں اپنایا بلکہ انسانی زندگی سے جڑے ہوئے تمام مسائل اور صوفیانہ خیالات کے اظہار پر اصرار کیا۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے۔

آنکھوں کو انتظار سے گرویدہ کر چلے
تم یہ تو خوب کار پسندیدہ کر چلے

(حسرت موہانی)

اِدھر سے بھی ہے سوا کچھ اُدھر کی مجبوری
کہ ہم نے آہ تو کی ان سے آہ بھی نہ ہوئی

(جگرمرادآبادی)

تمناؤں میں الجھایا گیا ہوں
کھلونے دے کے بہلایا گیا ہوں

(شادعظیم آبادی)

دل کا اجڑنا سہل سہی، بسنا سہل نہیں ظالم
بستی بسنا کھیل نہیں بستے بستے بستی ہے

(فانی بدایونی)

اس طرح زمانہ کبھی ہوتا نہ پُر آشوب
فتنوں نے تیرا گوشۂ داماں نہیں دیکھا

(اصغرگونڈوی)

اسی زمانے میں غزل کی ایک منفرد آواز ابھری وہ اقبالؔ کی تھی۔غزل کو اقبالؔ نے ایک نئے اسلوب، نئی لفظیات اور نئے موضوعات سے روشناس کیا۔اقبال کی غزل میں انفرادی شان اور عظمت وہاں نظر آتی ہے جہاں وہ شعر کی بنیاد عام انسانی تجربات اور احساسات پر رکھتے ہیں۔ان کی غزلوں میں جہاں تصوف کا رنگ جھلکتا ہے وہیں انہوں نے استعاروں اور علائم کے ذریعہ ایک نئی زبان تخلیق کی ہے۔دوسری طرف روایتی غزل کی لفظیات اور استعاروں کو نئی معنوی جہت دی ہے۔

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں
کہ یہ ٹوٹا ہوا تارا مہہ کامل نہ بن جائے

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں
ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں
کار جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا
مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا

فراؔق گورکھپوری سے غزل میں ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔غزل کی جمالیات فرسودگی کا شکار ہو گئی تھیں۔ فراق نے غزل کو اس شکنجے سے آزاد کیا اور مشاعرۂ حسن سے پیدا ہونے والی حقیقی کیفیات کی بڑے فنکارانہ انداز میں تصویر کشی کی۔ حیات و کائنات کے مسائل پر بھی انہوں نے نئے زاویے سے نظر ڈالی اور اپنے احساسات کو رمزیہ انداز میں پیش کیا۔فراق کی غزل کا خاص وصف مشترکہ تہذیب کی عکاسی ہے۔انہوں نے ہندی اور سنسکرت جمالیات سے بھرپور استفادہ کیا۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے۔

منزلیں گرد کی مانند اُڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہاں گزراں ہے کہ جو تھا

ترے جمال کی تنہائیوں کا دھیان نہ تھا
میں سوچتا تھا میرا کوئی غم گسار نہیں

اس دور میں زندگی بشر کی
بیمار کی رات ہو گئی

ترقی پسند اور حلقۂ ارباب ذوق کی غزل گوئی:

بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو ادب میں ترقی پسند تحریک اور حلقۂ ارباب ذوق کی

تحریکیں وجود میں آئیں۔ترقی پسندوں نے غزل کی عوامی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے محسوس کیا کہ یہ صنف ان کے سیاسی مقاصد کے پرچار کے لیے کارآمد ہے۔فیضؔ احمد فیضؔ، معین الدین احسن جذبیؔ، مجروحؔ سلطان پوری اور ساحرؔ لدھیانوی جیسے شعرا نے غزل میں سیاسی خیالات، بغاوت اور انقلاب کے جذبات کے اظہار کے لیے غزل میں ایک نئی زبان کی تخلیق کی۔انہوں نے غزل کے معروف اور مروجہ استعاروں کو نئے تلازمے دیے۔ترقی پسندی کے انتہا پسند دور میں ادبا اور شعرا سے یہ مطالبہ کیا جانے لگا کہ وہ اپنے خیالات کا ڈھکے چھپے انداز میں نہیں بلکہ کھُل کر اظہار کریں۔اس طرح ترقی پسند غزل میں نعرہ بازی در آئی۔اس طرح بہت سے غزل گو شعرا نے اس تحریک سے علحیدگی اختیار کر لی۔

دیکھ زنداں سے پرے رنگ چمن جوش بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

(مجروحؔ سلطان پوری)

قفس اداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو
کہیں تو بہر خدا آج ذکر یار چلے

(فیض احمد فیضؔ)

کیا تجھ کو پتہ، کیا تجھ کو خبر دن رات خیالوں میں اپنے
اے کاکل دوراں ہم تجھ کو کس طرح سنوارا کرتے ہیں

(معین احسن جذبیؔ)

شکم نے دل کی حقیقت بھی کھول دی آخر
مقام رزق سے آگے کوئی مقام نہیں

(قتیل شفائی)

حلقۂ ارباب ذوق کے شاعر آزاد خیال تھے۔وہ ادب کو کسی سیاسی نظریہ سے وابستہ کرنے کے قائل نہیں تھے۔خیال کی براہ راست ترسیل اور تبلیغ سے بھی گریز کرتے تھے۔انہوں نے نظم کی طرح غزل میں بھی حیات انسانی کے داخلی مسائل، نفسیاتی کیفیات اور درون خانہ ہنگاموں کی تصویرکشی تک محدود رکھا خارجی طور پر اس حلقے نے غزل میں کسی طرح کی جدت طرازی نہیں کی۔چند شعر دیکھیے۔

پلا ساقیا مئے جاں پلا کہ میں لاؤں پھر خبر جنوں
یہ خرد کی رات چھٹے کہیں نظر آئے پھر سحر جنوں

(ن۔م۔راشد)

نگری نگری پھرا مسافر گھر کا رستہ بھول گیا
کیا ہے تیرا کیا ہے میرا اپنا پرایا بھول گیا

(میراجی)

ذرے میں سورج اور سورج میں ذرہ روشن رہتا ہے
اب من میں ساجن رہتے ہیں اور ساجن میں من رہتا ہے

(قیوم نظر)

جدید اور مابعد جدید غزل:

آزادی کے بعد سیاسی مسائل کی نوعیت وہ نہیں رہی تھی جن سے ترقی پسند تحریک کو زیادہ سروکار تھا۔ انگریز سامراج کی غلامی کا دور ختم ہو گیا تھا۔ بدلے ہوئے حالات میں اچھی تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شعرا نے غزل کو نیا موڑ دینے کی کوشش کی۔ بعض شعرا نے تخلیقی صلاحیت کے حصول کے لیے میر سے رجوع کیا۔ جیسے ناصؔر کاظمی، خلیؔل الرحمٰن اعظمی، ابن انشؔا وغیرہ۔ ان کے علاوہ غزل کو جدیدیت سے ہم آہنگ کرنے میں عبدالحمید عدؔم، سیف الدین سیفؔ، نشؔور واحدی، حبیبؔ جالب، حفیظؔ ہوشیار پوری، حامد مدنؔی وغیرہ شامل ہیں۔ ان شعرا نے غزل کی جمالیات کو نئی حقیقت پسندی سے روشناس کرایا۔ عصری زندگی کے مسائل اور تقاضوں پر بھی نگاہ رکھی اور لطیف رمزیہ انداز میں اپنے احساسات کا اظہار کیا۔ آزادی کے بعد جدید غزل کے رجحانات کا پتہ ان اشعار سے بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے۔

جو مزاجِ دل نہ بدل سکا تو مذاقِ دہر کا کیا گلہ
وہی تلخیاں ہیں ثواب میں وہی لذتیں ہیں گناہ ہیں

(اختر شیرانی)

کب لوٹا ہے بہتا پانی، بچھڑا ساجن، روٹھا دوست
ہم نے اس کو اپنا جانا جب تک ہاتھ میں داماں تھا

(ابن انشا)

اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے
تری فرقت کے صدمے کم نہ ہوں گے

(حفیظ ہوشیار پوری)

بارِ ہستی تو اٹھا، اٹھ نہ سکا دست سوال
مرتے مرتے نہ کبھی کوئی دعا ہم سے ہوئی

(خلیل الرحمن اعظمی)

پیراہنِ رنگیں سے شعلہ سا نکلتا ہے
معصوم ہے کیا جانے دامن کہیں جلتا ہے

(نشور واحدی)

ناصؔر کاظمی جدید اردو غزل کا اہم نام ہے۔ یہ ابتدا میں میؔر اور فراقؔ سے متاثر تھے۔ فراقؔ کی طرح انہوں نے جذبات عشق سے زیادہ کیفیات عشق کی تصویر کشی پر اصرار کیا۔ ساتھ ہی انسانی وجود کی صورت حال اور اپنے عہد کے سیاسی، سماجی حالات کو داخلی رنگ میں پیش کیا۔ ناصؔر کاظمی نے ہم عصر شعرا اور آنے والی نسل کے شعرا کو بھی متاثر کیا۔ انہوں نے غزلِ مسلسل کی روایت کا احیا کیا۔ پیکر تراشی ان کے اسلوب کا خاص وصف ہے۔

کچھ یادگار شہر ستم گر ہی لے چلیں
آئے ہیں اس گلی میں تو پتھر ہی لے چلیں

عمارتیں تو جل کے راکھ ہو گئیں
عمارتیں بنانے والے کیا ہوئے

ہر خرابہ یہ صدا دیتا ہے
میں بھی آباد مکاں تھا پہلے

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں اردو ادب میں جدیدیت کی تحریک کو فروغ ہوا۔ یہ دراصل ترقی پسند

تحریک کی ادعائیت کا ردعمل تھا۔اس تحریک کے نظریہ سازوں نے اس بات پر زور دیا کہ ادیب کی وابستگی کسی دیے ہوئے سیاسی نظریے یا سیاسی گروہ کی متعین پالیسی سے نہیں بلکہ اپنی ذات سے ہونی چاہیے۔اس تحریک کے زیراثر لکھنے والے تخلیق نگاروں نے عصری آگہی پر زور دیا۔اس طرح سیاسی مسائل کی جگہ عصر حاضر کے انسان کے وجودی مسائل نے لے لی۔بعض جدید ادیبوں اور شاعروں نے ماضی کی ادبی روایات سے اپنا رشتہ توڑ لیا۔شعروادب میں زبان اور فن کے اپنے تجربے کیے۔تجریدی کہانی اور اینٹی غزل اس کی مثالیں ہیں۔اس تحریک نے اردو غزل پر بھی اثر ڈالا۔غزل کی زبان میں تبدیلی آئی۔نئے استعارے اور علائم وضع کیے گئے۔جدید غزل کی ایک اہم شناخت یہ ہے کہ روایتی غزل کے مثالی عشق کی جگہ دور حاضر میں معاشرتی تبدیلیوں کے ساتھ عشق کی بدلتی ہوئی گوناگوں کیفیات اور واردات کو حقیقت نگاری کے ساتھ پیش کیا جانے لگا۔اظہار کے نت نئے اسالیب سے غزل کی صنف روشناس ہوئی۔اس کے موضوعات میں بھی وسعت پیدا ہوئی۔چند اشعار ملاحظہ ہوں۔

ایک آسیب لرزاں مکانوں میں ہے
مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

(منیر نیازی)

دن کی دیکھی ہوئی ہر شکل بدل جائے گی
رات کے ساتھ ذرا گھر سے نکل کر دیکھ

(مخمور سعید)

جستجو جس کی تھی اس کو تو نہ پایا ہم نے
اس بہانے سے مگر دیکھ لی دنیا ہم نے

(شہریار)

اب گھر بھی نہیں ہے گھر کی تمنا بھی نہیں ہے
مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن

(ساقی فاروقی)

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی کے گزرتے گزرتے جدیدیت کی تحریک ماند پڑ گئی لیکن اس کے اثرات آٹھویں دہائی کے آغاز تک باقی رہے۔گزشتہ تیس پینتیس برس میں ملک کی سیاسی، سماجی زندگی میں بڑی بڑی

تبدیلیاں ہوئیں اور سیاسی، معاشی طور پر عالمی منظر نامہ بھی بدل گیا۔ فرد کی تنہائی اور اجنبیت کے احساسات جو مشینی زندگی کے زائیدہ تھے رفتہ رفتہ ختم ہونے لگے۔ سوویت یونین کے زوال سے
امریکی سامراج کی بالا دستی نے نو آزاد، نو آبادیاتی ملکوں کی تیسری دنیا کو نئے مسائل سے دو چار کیا۔ اندرون ملک فرقہ وارانہ طاقتیں زور پکڑنے لگیں۔ غربت، جہالت اور بے روزگاری میں یک گونہ اضافہ ہوا۔ لسانی اور مذہبی اقلیتوں میں جو مایوسی کا شکار تھیں، بیداری پیدا ہوئی۔ شاعری میں زندگی کے بارے میں قدیم تصورات کا عمل دخل کم ہو گیا۔ شاعر اپنے انفرادی اور سماجی ردعمل کا آزادانہ اظہار کرنے لگے۔ مابعد جدید غزل میں ہجرت اور اس سے پیدا ہونے والے مسائل کو خاص طور پر موضوع بنایا گیا۔ اپنی جڑوں اور اپنی مادر وطن سے جو شعرا دور ہو گئے تھے وہ دوبارہ اپنی جڑوں سے جڑنا چاہتے تھے۔ مابعد جدید غزل میں اپنے تشخص کی تلاش بھی ہے نیز اقلیتی طبقے پر ہونے والے ظلم و استحصال کے خلاف بھی آواز اٹھائی جا رہی ہے۔ مابعد جدید غزل گو شعرا یہ نہیں چاہتے کہ ان کو کسی خاص نظریۂ فکر کے ساتھ وابستہ کیا جائے۔ اب وہ کسی کے محکوم یا غلام ہو کے تخلیق کرنا نہیں چاہتے۔ اس طرح غزل میں ایک نئی فضا پیدا ہو رہی ہے جس میں فکر و فن کے زاویے سے نئے نئے تجربات کیے جا رہے ہیں۔

زبان کیوں نہیں بنتی ہے ہم نوا دل کی
یہ کون شخص ہے، میں کس کے پیراہن میں ہوں

(عشرت ظفر)

اس فکر و فن کی سطح پر ہمارا ذہن اور سوچنے والا دماغ جن زاویوں سے سوچ رہا ہے اور ایک طرح کے ذہنی پیچ و خم کا شکار ہے۔ یہاں اسی طرف اشارہ ہے۔ بات صرف اشارے کی نہیں شعری اسلوب کی بھی ہے۔ جس کو اس میں نئے انداز سے تلاش کرنے پیش کش کی منزل سے گزرنے کے لیے شعر کہنے والے کا ذہن برابر متحرک نظر آتا ہے۔

کل تک اپنی شرطوں پر ہی زندہ تھے
اب ہم سمجھوتے کرتے رہتے ہیں

(جاوید قمر)

جاوید قمر کا یہ شعر اس اعتبار سے اور بھی زیادہ خیال انگیز اور معنی آفریں ہے کہ آج کی زندگی میں انسان تنہا ہو کر نہیں جی سکتا۔ اس کی اپنی آئیڈیولوجی اسے ضرور اس بات پر اکساتی ہے کہ وہ اپنے پیروں پر کھڑا ہو اور اپنی

نگاہوں کے سہارے اپنا راستہ الگ تلاش کرے، دوسرا اس پر آخر تنقید کیوں کرے؟ وہ خود بھی ذہنی شخصیت کا مالک ہے مگر حالات، ماحول کا تقاضا اور معاشرتی دباؤ اسے اس مسئلے پر دوبارہ غور کرنے کی طرف متوجہ کرتا ہے اور وہ ذہنی سمجھوتوں پر آمادہ ہو جاتا ہے۔

مابعد جدید غزل نے کلاسکل قطعیت، ترقی پسندانہ شدت پسندی نیز انتہا پسندی، جدیدیت پسندانہ مایوسی، وجودیت پر زیادہ سے زیادہ زور جیسے رویوں کو نہیں اپنایا۔ نئی غزل کے رویوں کو آج کی غزل میں دیکھا جا سکتا ہے مگر اس کے لیے سوچ میں شرکت اور کرب واضطراب کی اس خاموش فضا میں سانس لینا ضروری ہے جس نے روح کو بے چین اور دلوں کو شدید اضطراب میں مبتلا کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ یہ بہت سی سطحوں پر جدیدیت کے مقابلے میں ایک انفرادیت کا پتہ دیتی ہے۔ مابعد جدید غزل میں موضوعات بھی نئے ہیں، اظہار خیال کے اسالیب بھی علاوہ بریں مابعد جدید شعرا نے جن لفظیات کا انتخاب کیا ہے وہ آج کے حالات، سماجی، سیاسی وثقافتی صورت حال سے زیادہ مطابقہ رکھتی ہیں۔ اس طرح اس مابعد جدید غزل سے جو توانائی ملتی ہے وہ دل ودماغ کو روشن ہی نہیں کرتی بلکہ ہماری روح کو فرحت بھی بخشتی ہے۔

سنا ہے گاؤں کے پیپل کے پاس اک پتھر
بہت دنوں سے مرا انتظار کرتا ہے

(خورشید)

تھی گھٹن پہلے بھی پر ایسی نہ تھی
جی میں آتا ہے کھڑکی کھول دوں

(ش۔ک۔نظام)

میں اپنے ہونے کی جہاں کو دیتا ہوں نوید
میں ایک مُردہ سمندر کو پار کرتا ہوں

(کرشن کمار طور)

گوشہ نشیں ہیں انجمن آرا نہیں ہیں ہم
لیکن یہ معجزہ ہے کہ دنیا نہیں ہیں ہم

(طارق متین)

ان اشعار میں ہم دیکھ سکتے ہیں کہ مابعد جدید غزل کی تخلیقی فضا کس طرح بدل رہی ہے اور مابعد جدید شعرا نے اپنے آپ کو آج کے بدلتے ہوئے اس منظر کے ساتھ کس طرح تبدیل کیا ہے، کس طرح اپنی مٹی، اپنی سرزمین نیز اپنی تہذیب وثقافت سے وابستہ رہنا چاہتے ہیں۔ جیسا کہ اوپر اشارہ کیا گیا کہ وہ شعرا جو مابعد جدید رجحان سے متاثر ہیں یا اس رجحان کے تحت شاعری کر رہے ہیں۔ انہوں نے اپنی جڑوں کی طرف بھی لوٹنا شروع کیا ہے۔ نیز ان کے یہاں اپنے تہذیبی تشخص کی بھی تلاش وجستجو ملتی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ کیجیے۔

میری زمین میرا آخری حوالہ ہے
سو میں رہوں نہ رہوں اس کو بارور کردے

(افتخار عارف)

نہ ٹوٹ پائے جو رشتہ ہے اپنی مٹی سے
جُڑے ہوں ہم بھی ندی کی طرح ہی دھرتی سے

(من موہن تلخ)

اہل محبت کی مجبوری بڑھتی جاتی ہے
مٹی سے گلاب کی دوری بڑھتی جاتی ہے

(افتخار عارف)

ان اشعار سے صاف ظاہر ہے کہ مابعد جدید غزل نے فکری اور فنی اعتبارات سے اپنے آپ کو بدلا ہے۔ اس میں اساطیری اسلوب بھی شامل ہے جو جدیدیت سے مختلف بھی ہے اور منفرد بھی۔ بلا شبہ مابعد جدید غزل اس زمانے کے حالات سے بھی آگاہ ہے اور زندگی کے نئے نئے تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہے۔ یہ شاعر نہ تنہا ہے اور نہ کسی خوف وخطر، کرب و بے چینی اور دہشت میں مبتلا ہے، نہ وہ اپنے معاشرے سے کٹا ہوا ہے اور نہ اس سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے۔ اس کے برعکس اپنی تخلیقات کو سماجی حوالوں کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اپنے سماج، اپنی تہذیب وثقافت، اپنے ماحول کے مطابق گفتگو بھی کرتا ہے اور اپنی زندگی کے مسائل کا سامنا حوصلہ مندی سے کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔ ہماری آج کی شہری زندگی جو نئی حسیت کے ساتھ اور نئے سماجی شعور کے سائے میں پروان چڑھتی ہے اس کا اظہار مختلف صورتوں میں اور جداگانہ علاقوں کے ساتھ برابر ہوتا رہا ہے۔

پختہ مکاں بھی تھے مگر کیا کریں کہ ہم
گرتی ہوئی چھتوں میں اماں ڈھونڈتے رہے

(فرحت احساس)

لوگ آپ سے بھی ملنے لگے ہیں ادب کے ساتھ
کیا آپ سے بھی ہو گئی ان بن میری طرح

(شجاع خاور)

حوالہ جات

1 : مولوی فیروزالدین: فیروزالغات، فرید بک ڈپو، نئی دہلی: ص492

2 : ڈاکٹر رفیق حسن، اردو غزل اور اس کی نشونما، برکات اکبر پریس، 1955، ص33

3 : سید عبداللہ، مباحث جلد اول، کتب خانہ نذیریہ دہلی 1968ء، ص59-258

4 : وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج: سیمانت پرکاشن، نئی دہلی 1991ء، ص17-216

5 : ڈاکٹر کامل قریشی، اردو غزل، اردو اکادمی دہلی، 1998ء، ص23

6 : پروفیسر رشید احمد صدیقی، جدید غزل، سرسید احمد بک ڈپو، علی گڑھ، 1967، ص11

7 : کلیم الدین احمد، اردو شاعری پر ایک نظر حصہ اول، بک امپوریم سبزی باغ، پٹنہ، 1985، ص71

8 : خواجہ الطاف حسین حاؔلی، دیوانِ حاؔلی، علمی کتاب خانہ اردو بازار جامع مسجد دہلی، 1956ء، ص62

9 : عظمت اللہ خاں، سریلے بول، مکتبۂ جامعہ نئی دہلی، 2013، ص36

10: ڈاکٹر محمد حسن، شہرِ نو، فروغ اردو لکھنؤ، 1941، ص88-87

11: پروفیسر مظفر حنفی (مرتب)، روحِ غزل، انجمن روحِ ادب، الہٰ باد، 1993ء، ص126

12: خان صاحب مولوی سید احمد دہلوی، فرہنگِ آصفیہ، جلد اول، NCPUL، 2016، صفحہ 977

13: مولانا الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری نیشنل پریس الہٰ باد، 1953ء، ص94-193

14: شمیم احمد: اصنافِ سخن اور شعری ہیئت، انڈیا بک امپوریم، بھوپال،، 1981، ص60

15: شمیم احمد: اصنافِ سخن اور شعری ہیئت، انڈیا بک امپوریم، بھوپال، 1981، ص60

16: کسریٰ منہاس، بحوالہ ساحل احمد: غزل پس منظر پیش منظر،
اسرار کریمی پریس، الہٰ آباد 2000، ص25

17: کسریٰ منہاس، بحوالہ ساحل احمد: غزل پس منظر پیش منظر،
اسرار کریمی پریس، الہٰ آباد 2000، ص34

18: شبلی، شعر العجم جلد پنجم، انوار المطابع لکھنؤ، ۱۳۴۱ھ (1923ء)، ص33

19: ڈاکٹر عبادت بریلوی، غزل اور مطالعۂ غزل، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2005ء، ص17

20: غزل اور مطالعۂ غزل، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، 2005ء، ص14

باب دوم

علامت: تعریف و تفہیم

1. علامت کی تعریف
2. علامت اور دیگر شعری صنعتیں: مماثلات و امتیازات
3. اہمیت و افادیت

علامت کی تعریف

شعرا و ادبا اپنے خیالات و احساسات کے بہتر سے بہترین اظہار کے لیے ہمیشہ کوشش کرتے رہے ہیں۔ وہ ہمیشہ اس بات کی تلاش میں رہتے ہیں کہ اپنے احساسات و جذبات کے اظہار کے لیے مؤثر سے مؤثر ترین طریقے اور ترسیل خیالات کے نئے نئے پہلو ایجاد کیے جائیں اور ان کو عملی زندگی میں مستعمل کیا جائے۔ ساتھ ہی ساتھ ادائے مطلب کے دوران ادب کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹنے نہ پائے۔ اس کے لیے انھوں نے رمز و اشارہ اور کنایہ کا سہارا لیا۔ مثلاً کبھی تشبیہ و استعارے کی شکل میں تو کبھی علامت کی صورت میں اور کبھی علم معانی و بدیع کی دوسری مختلف صنائع کے ذریعہ۔ ان تمام خوبیوں کو برتنے کے پیچھے یہی جذبہ اور جوش متحرک رہتا ہے کہ ادائے خیالات کے نئے نئے سانچے مہیا ہوں جس سے سننے والے کے دل و دماغ میں اشیاء اور محسوسات کی صحیح تصویر کشی ہو سکے۔

اظہار کا بالواسطہ پیرایہ ادب کی ایک اہم خصوصیت ہے یعنی شاعر یا ادیب جو بات کہے اس سے دوسرے معنی بھی مراد لیے جائیں۔ تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل اور مجاز وغیرہ اس بالواسطہ اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔ اظہار کی یہ اہم ترین صورتیں بہ ظاہر تو ایک دوسرے سے مشابہ نظر آتی ہیں لیکن حقیقتاً یہ ایک دوسرے سے منفرد ہیں۔ علامت بھی انھیں طریقۂ اظہار میں سے ایک مؤثر ترین طریقہ ہے۔ علمائے ادب اور شاعروں نے علامت کا استعمال بہت فصیح انداز میں کیا ہے۔ اس سے کلام میں وسعت پیدا ہوئی اور کلام اختصار کی سرحدوں سے نکل کر ایجاز کی وادیوں میں پہنچ گیا۔ معانی و مطالب کے نئے نئے غنچے کھلنے لگے۔ علامت کا لطف منتہاں بھی یہی ہے کہ اس کے اشارے میں لطافت اور دلچسپی کوٹ کوٹ کر بھری ہو، شاعرانہ تخیل کو تیز رفتاری ملے، واقعے اور قصے میں چاشنی کے ساتھ ساتھ تجسس بھی ہو، کوزے میں سمندر بھی سمایا رہے اور باوجود ان خصوصیات کے فنی ضرورتوں اور تقاضوں سے اس کا دامن بھی خالی نہ ہونے پائے۔

علامت سے متعلق جب گفتگو ہوتی ہے تو ذہن میں لاشعوری طور پر یہ سوال رقص کرنے لگتا ہے کہ علامت کہتے کسے ہیں؟ علامت کی جامع و مانع تعریف کیا ہے؟ اس سلسلے میں زبان کے تخلیقی عناصر پر بحث کرتے ہوئے ادب کے ناقدین نے علائم کی مختلف تعریفیں اور توضیحیں کی ہیں۔ ان میں سے بیشتر تعریفیں اپنے آپ میں اتنی مبہم اور پیچیدہ ہیں کہ ان سے کوئی کامل نتیجہ نکالنا بہت مشکل ہے۔ اس کے باوجود ان تعریفوں سے علامت کو سمجھنے اور ان کی روشنی میں علامت کی ایک جامع و مانع تعریف متعین کرنے میں مدد ضرور ملتی ہے۔

انسانی فکر کی تاریخ میں علامت کا تصور بہت قدیم ہے۔ علامتی عمل نے اساطیر، لوک گیتوں و لوک کہانیوں، مذہب، سماجی رسومات اور تہذیب وتمدن کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا ہے

چارلس بودلیر (Charles Baudelair) نے اپنے ایک سانیٹ 'بدی کے پھول' (Flower of Evil/Fleurs Du Mal) میں علامتوں کے ایک ایسے جنگل کا ذکر کیا ہے جو ہمیشہ سے تخلیقی فنکاروں کا مطمحِ نظر (اصل مقصد) رہا ہے اور جہاں سے وہ

نا قابلِ تلاشی حقیقتوں کو دریافت کرتے ہوئے لوٹ آئے ہیں۔ انسانی فکر کی تاریخ میں علامت کا تصور بہت قدیم ہے۔ علامتی اثر نے اساطیر، لوک گیتوں اور لوک کہانیوں، مذہبی و سماجی رسومات اور تہذیب وتمدن کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ ماہرین کے مطابق علامت سازی کا عمل بھی انسان کے بنیادی اعمال میں سے ایک ہے جو کھانے پینے چلنے جیسے اعمال کی طرح ہر لمحہ اور ہر وقت انسانی ذہن سے وابستہ رہتا ہے اور انسانی ذہن مختلف احساسات وتلازمات اور اشیا کے بنیادی رشتوں کو علامتی شکل میں ڈھالتا رہتا ہے۔

زبان انسانی ذہن کی سب سے اہم اور پراسرار پیداوار ہے۔ زبان کے بغیر واضح خیال کا وجود بہت حد تک ناممکن ہے۔ ماہرین کے مطابق زبان کی ابتدا کا اصل سبب انسان کی ''حقیقت کو علامتی روپ میں'' دیکھنے کا رجحان ہے۔ سوزین لینگر کے خیال میں زبان علامتوں کے آزادانہ اور بھرپور استعمال اور تخیلات وتصورات کا ذریعۂ اظہار ہے۔ سوزین لینگر (Susane Langer) تمام گفتگو کو علامت قرار دیتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ''گفتگو دراصل انسانی ذہن کے اس بنیادی عمل کی سب سے آسان اور فعال منزل ہے جس کو ہم تجربے کے علامت میں ڈھل جانے کا نام دیتے ہیں'' 1؎

وہ کہتی ہیں کہ:

> ''ہر ذہن میں علامتی مواد کا ایک بڑا ذخیرہ ہوتا ہے جس کے مختلف استعمال ہوتے ہیں۔'' 2؎

اس کے خیال میں:

> ''کھانے پینے دیکھنے اور چلنے کی طرح علامت سازی کا عمل بھی انسان کے بنیادی اعمال میں سے ایک ہے اور یہ عمل ہر وقت جاری رہتا ہے۔ کبھی ہم اس عمل سے باخبر رہتے ہیں اور کبھی صرف اس کے نتائج ہمارے سامنے آتے ہیں اور ہم محسوس کرتے ہیں کہ ذہن سے کچھ تجربات گزرے ہیں جنہیں

ذہن نے محفوظ کرلیا ہے۔'' 3

تجربے کو علامتی شکل میں تبدیل کرنے کا رجحان قوت گویائی کا پہلا قدم ہے۔ زبان اپنی ترقی یافتہ صورت میں ایک علامتی نظام ہے اس میں وہ اصلیت شامل ہیں جو مختلف خیالات، حقائق اور اشیا کی علامتیں ہیں اور جنہیں ہم الفاظ کہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ دنیا لفظوں کی دنیا ہے۔ لفظوں کی مدد کے بغیر ہماری قوت متخیلہ مختلف اشیا اور ان کے باہمی تعلقات کو برقرار نہیں رکھ سکتی۔ کیوں کہ جو چیز نظر سے اوجھل ہے وہ ذہن سے بھی اوجھل ہوسکتی ہے لیکن لفظوں کی مدد سے انسان اس چیز کو اپنے قبضۂ قدرت میں لاسکتا ہے۔ لفظ کی مدد سے شے ذہن میں محفوظ رہ جاتی ہے اور وہ حافظے کا مرکز بن جاتی ہے۔ اور جب کبھی اس شے کا نام لیا جاتا ہے تو وہ تلازمات کے باعث حافظے میں خود بہ خود ابھر آتے ہیں۔ اس لحاظ سے لفظ بہ یک وقت ایک تصور سے بھی وابستہ ہوتا ہے اور ایک چیز واقعے یا شخص سے بھی جو حقیقی اور ٹھوس ہوتا ہے۔ وہائٹ ہیڈ کے مطابق:

> ''لفظ شے کی علامت بنتا ہے اور علامتی حوالوں کے سہارے کسی شے کی ترجمانی کرنے کی واضح ضرورت پوری کرنے کے لیے زبان کا استعمال ہوتا ہے۔'' 4

علامت بنیادی طور انگریزی لفظ (symbol) کا ترجمہ ہے جو کہ یونانی لفظ (symboline) سے لیا گیا ہے۔ اردو لغت میں علامت کے معنی نشان، اشارہ، کنایہ، مارک وغیرہ ہیں۔

دی نیو انسائیکلو پیڈیا آف بریٹانیکا میں علامت کے یہ معنی بیان ہوئے ہیں:

> "The word symbol comes from the greek "Symbolon" which means contract, token, insignia and a means of identification" 5

دی انسائیکلو پیڈیا آف امریکانا میں علامت کے معنی ان الفاظ میں بیان کیے گئے ہیں:

> "The use of word to suggest or to intimate, rather than to convey specific, meaning, in

an essential characteristic of poetry"6

ویبسٹرز انسائیکلوپیڈیا کے مطابق علامت کی تعریف یہ ہے:

"A word, phrase image or the like, having a complex of associated meaning and perceived as having inherent value, separable from that which is Symbolized, as being part of that which as Symbolized and as performing that which is normal function of standing for or representing that which is Symbolized, usually conceived as deriving its meaning chiefly from the structure in which it appears and generally, distinguished from a sign"7

Encyclopedia of Poetry and Poetics میں علامت سے متعلق یہ خیال پیش کیے گئے ہیں:

''یہ اصطلاح (علامت) اپنے ادبی استعمال میں نمائندگی کا ایک انداز ہے جس میں جو کچھ کسی تلازمے کے ساتھ ظاہر کیا جاتا ہے (عموماً کسی مادی شے کا حوالہ) اس سے کچھ دوسرے اور کچھ زیادہ معنی مراد لیے جاتے ہیں (عموماً وہ کسی غیر مادی شے کو پیش کرتی ہے)۔ اس طرح ایک ادبی علامت ایک پیکر (مشابہت) اور ایک خیال یا تصور (موضوع) کو متحد کرتی ہے جسے وہ پیکر ابھارتا یا جس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔''8

Encyclopedia of Poetry and Poetics میں ہی علامت کی تعریف ان الفاظ میں پیش کی گئی ہے:

''علامت ایک صنعت معنوی ہے۔ اس میں تشبیہ، استعارہ، تجسیم اور تمثیل وغیرہ............ ہر چیز اظہار کا ایک مخصوص انداز پیش کرتی ہے جس میں جو

کچھ کہا جاتا ہے اس سے زیادہ معنی مراد لیے جاتے ہیں۔''9؎

New Litrary Symbol میں علامت کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''اتفاقی مشابہت کی شکل میں کسی دوسری چیز کی نمائندگی یا اس کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ یہ خاص طور پر کسی غیر مرئی شے جیسے کسی خیال صفت یا کسی بھی کل کا مرئی نشان ہوتی ہے۔''10؎

Edmond Wilson نے علامت کی تعریف اس طرح کی ہے:

''علامت استعاروں کے مجموعے کے ذریعے منفرد اور ذاتی محسوسات کی ترسیل کے لیے خیالات کا ایک پیچیدہ تلازمہ ہے۔''11؎

ادبی علامت کی تعریف William York Tindall نے ان الفاظ میں کی ہے:

''ادبی علامت خواہ کوئی تصنیف ہو یا اس کا ایک حصہ، واضح طور پر ایک تجسیم ہے۔ جس طرح روح یا قوت حیات ہمارے جسم کے اندر رہتی اور باہر جھلکتی رہتی ہے، اسی طرح خیال اور احساس اس ہیئت، شکل یا جسم میں رہتے ہیں جسے ہم علامت کہتے ہیں۔''

علامت سے متعلق آگے لکھتے ہیں

''علامت ایک 'نگفتہ' حوالے کی تلخیص ہے اور اسے 'گفتہ' حوالے کی شکل میں پیش کیا جاسکتا ہے۔''12؎

Theory Of Litrature میں علامت کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

''تمام علوم میں علامت کے موجودہ استعمال کا مشترکہ عنصر یہ ہے کہ غالباً یہ کسی شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتی ہے۔''13؎

Encyclopedia of poetry and poetics میں درج ہے:

''Elder Olson علامت نگاری سے ایسی ترکیب مراد لیتا ہے جو بسا

اوقات لکھنے والا اس تاثر کے لیے استعمال کرتا ہے جو ایک قاری کسی فن پارے کی مجموعی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔ یہ (ترکیب) دورافتادہ خیالات کے اظہار میں بھی مدد کرتی ہے پھُس پھُسی یا بے جان چیزوں میں روح پھونکنے اور قاری کے جذباتی ردعمل کے تعین میں بھی یہ ترکیب مفید ہوتی ہے۔''14؎

کولرج کہتا ہے:

''علامت سے میری مراد استعارہ یا تمثیل یا کوئی اور صنعت بیان یا محض واہمے کی صورت نہیں بلکہ جس کُل کی وہ نمائندگی کرتی ہے اسی کا ایک اصلی اور لازمی جُز ہے۔''15؎

Northrope Frye نے Anatomy Of Criticism میں علامت کی تعریف ان الفاظ میں ہے۔

"Any unit of any work of literature which can be isolated for critical attention. In general usage restricted to the smaller units, such as words, phrases, images etc."16

Charles Chadwick نے علامت کی تعریف اس طرح کی ہے:

''علامت نگاری تصورات اور جذبات کے اظہار کا فن ہے لیکن (علامت نگاری میں) ان (جذبات وتصورات) کا براہِ راست بیان نہیں کیا جاتا اور نہ جسمی پیکروں کے ساتھ ان کے واضح تقابل کے ذریعہ ان کی صراحت کی جاتی ہے۔ بلکہ دوسری اشیاء کے ذریعہ قاری کے ذہن میں ان خیالات کی باز آفرینی کرتے ہیں اور اس باز آفرینی میں یہ نہیں بتایا جاتا کہ یہ اشیا ان خیالات کی علامتیں ہیں۔''17؎

ڈاکٹر وزیر آغا نے علامت کو استعارے کی ترقی یافتہ شکل قرار دیا ہے۔ ان کے نزدیک جب استعارے میں سے نئے نئے معنی پھوٹتے ہیں اور وہ اپنے لغوی حدود سے تجاوز کر جاتا ہے تو وہ علامت کے مقام تک رسائی

حاصل کر لیتا ہے۔اس سلسلے میں وہ ایک تمثیل کے ذریعے علامت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''اگر اندھیری رات ہے اور میدان میں صرف ایک قمقمہ روشن ہے اور آپ اس قمقمے کی طرف آ رہے ہیں تو جسم سے جڑا ہوا آپ کا سایہ آپ کا تعاقب کرے گا اور قدم بہ قدم مختصر ہوتا چلا جائے گا۔ حتیٰ کہ جب آپ قمقمے کے نیچے کھڑے ہوں گے، سایہ آپ کے قدموں میں سمٹ کر غائب ہو جائے گا۔ مگر جب آپ قمقمے سے آگے بڑھنے لگیں تو یہی سایہ آپ کے قدموں سے نکل کر آگے آگے چلنے لگے گا اور بتدریج بڑا ہوتا جائے گا تا آنکہ اندھیروں میں جذب ہو کر معدوم ہو جائے گا۔ جب شے صرف ایک معنی کی حامل ہو تو ہم کہیں گے کہ یہ نشان ہے ۔ جب یہ شے ایک اور شے سے مشابہت کی بنا پر رشتہ قائم کرے تو یہ تشبیہ یا استعارہ ہے اور جب یہی شے آگے بڑھ کر معنوی توسیع کی علمبردار بن جائے تو علامت ہے۔'' 18؎

علامت کی ان تمام تعریفوں کی روشنی میں جو مشترک نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ علامت اظہارِ خیال کا ایک ایسا طریقہ ہے جس میں یہ شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتی ہے۔ علامت کے ذریعہ جو کچھ ظاہر کیا جاتا ہے اس سے کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ اس میں جذبات وخیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات کی نقش گری بالواسطہ عوامل وعناصر کے ذریعہ کی جاتی ہے۔

علامت سے مراد اظہار خیال کا وہ پیرایہ ہے جس کے ذریعہ جو کہا جائے اس سے کچھ الگ اور کچھ مزید معنی مراد لیے جائیں۔ علامت ہمارے ذہن کو معانی کی کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور اس کی یہی خاصیت سب سے اہم ہے کہ یہ ان میں سے ہر جہت کے لیے موزوں قرار پائے۔ علامتی اظہار خود بیان واقع ہوتا ہے اور اس بیان واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ بیان واقع کسی صورت حال کا بھی ہو سکتا ہے، کسی شے کا بھی اور کسی وقوعے کا بھی۔

مثلاً:۔

دریا کے پاس دیکھو کب سے کھڑا ہوا ہے
یہ کون تشنہ لب ہے پانی سے ڈر رہا ہے

یہ شعر بظاہر ہمارا ذہن کربلا کے اس واقعے کی طرف منتقل کر رہا ہے جب لشکر حضرت امام حسینؑ کے علمبردار حضرت عباسؓ نے تشنہ لب ہونے کے باوجود پانی ہاتھ میں لے کر پھینک دیا تھا۔ علامتی سطح پر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ہم دریا کے پاس کھڑے تو ضرور ہیں مگر پانی کو چھوتے ہوئے بھی ہمیں خوف آ رہا ہے۔ خوف کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ ممکن ہے ہمارا پانی کو ہاتھ لگانا دریا کو ناگوار گزرے اس لیے پانی کو پینے یا اپنے تشنہ لب کو سیراب کرنے یا پانی سے فیض حاصل کرنے کی کوشش ہی نہیں کر رہے ہیں کیوں کہ ہمیں معلوم ہے کہ یہ کوشش رائیگاں جائے گی۔

پانی سے ڈرنے کا دوسرا سبب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اس پانی میں کوئی ایسی شے تو نہیں ملی ہے جو ہمارے لئے نقصاندہ یا مضر رساں ہو۔ ایسا پانی ہمارے لئے فنا کا سبب ہوسکتا ہے لہٰذا ایسے پانی کو پینے سے پیاسا رہنا ہی بہتر ہے۔ علامتی پس منظر میں شعر کا مفہوم یہ ہوسکتا ہے کہ ناقص اور غلط ذرائع سے حاصل کیا ہوا علم انسان کی گمراہی کا باعث بن سکتا ہے اس لیے تشنگی ہر پانی سے دور نہیں کی جا سکتی۔ علامت اس وقت تک اپنی معانی کی مکمل وضاحت نہیں کر سکتی جب تک اس کے متعلقات یا تلازمات پر بھی غور نہ کیا جائے اس لیے کہ یہ اپنے تلازموں سے منسلک رہتی ہے اور یہ تلازمیں علامتی اظہار میں ایک اہم رول ادا کرتے ہیں مثلاً غالب کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرّہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

اگر اس شعر میں موجِ سراب کو مرکزی اور کلیدی لفظ یا علامت مان لیا جائے تو جب تک دشت، ذرّہ، جوہرِ تیغ اور آبدار جیسے تلازموں سے اس کا رشتہ نہ جوڑا جائے معنی کی وضاحت نہیں ہوگی۔ اس شعر کا ظاہری مفہوم صرف اتنا ہے کہ وفا ایک سراب کی مانند ہے جس کے فریب میں آ کر اہلِ وفا جان سے ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں اور اس کا ماحصل بھی کچھ نہیں ہوتا۔ لیکن جیسے جیسے ہم ان تلازمات اور متعلقات کے رشتے کو موجِ سراب سے مستحکم کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے موج سراب کی علامت اپنے تلازمات کے ساتھ شعر میں بیان کردہ تجربوں کے زیادہ سے زیادہ جہات پر حاوی ہوتی جاتی ہے اور شعر میں پوشیدہ دوسرے معنی کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کرتی ہے۔

علامت کے حوالے سے ناقدین کے خیالات اور آراء کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ علامت زبان کا ایسا تخلیقی اور تخیلی استعمال ہے جو اپنی وسعت اور جامعیت کے اعتبار سے ہمہ گیر ہے۔ علامت کا تعلق فرد سے بھی ہے اور اجتماع سے بھی۔ یہ ماضی سے بھی اپنا تعلق استوار کرتی ہے اور حال و مستقبل سے بھی ربط قائم کرتی

ہے۔ یہ قدیم تہذیبوں اور اساطیری روایات سے بھی اپنا ناتا جوڑتی ہے اور تہذیبی سطح پر جدید منظر نامے میں بھی اپنا قدم مضبوطی سے جماتی ہے۔ انسانی نفسیات کے حوالے سے اس کی جلوہ فرمائی شعور میں بھی ہے اور لاشعور میں بھی۔ اس کے ذریعے ہم تخلیق کار میں نفسی توانائی کی شدت کو ماپ سکتے ہیں اور انسان کے خوابوں میں پھیلے ہوئے معانی کو سمیٹ سکتے ہیں۔ علامت کی اثر انگیزی معاشرے کی زندہ حقیقتوں میں سرایت کیے ہوئے ہے اور کائنات کے جملہ مظاہر انسان کی ذات میں عکس ریز ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

علامت اور دیگر شعری صنعتیں: مماثلات و امتیازات

علامت کی تعریف متعین کرنے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس علامتی نظام کی تشکیل بڑی حد تک شعوری طور پر ہوئی ہے۔ شعرا نے اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے باہر کی دنیا کے مظاہر میں سے ان اشیا کا انتخاب کیا جن کے ذریعے وہ اپنے جذبات و احساسات کو بالواسطہ پیرائے کے ساتھ ساتھ بہتر سے بہترین اور خوشتر سے خوشترین انداز میں پیش کر سکے۔ محمد حسین آزاد نے سخندانِ فارس میں اس موضوع سے متعلق تفصیلی بحث کی ہے کہ کیسے ہم اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے بیرونی مظاہر سے تشبیہیں اور استعارے تراشتے ہیں۔

ہماری کلاسکی شاعری اور اس کے علامتی نظام حسن و عشق اور ان سے پیدا ہونے والے مختلف جذبات کے گرد گھومتے ہیں۔ جس میں غم کو نمایاں جگہ حاصل ہے۔ حسن ایسی شے ہے جس سے عشق ہونا لازمی ہے اور عشق میں غم ہے اور اس غم میں ایک قسم کے سوز و گداز کا ہونا بھی لازمی ہے۔ عشق وہ بلا ہے جس کی پوشیدگی بھی ضروری ہے اور اسے ظاہر کیے بغیر چین بھی نہیں ملتا۔ اس لیے ان جذبات کے بالواسطہ اظہار کے لیے شاعر مجبور ہوتا ہے جس سے وہ اپنے جذبات کو پوشیدگی اور پاکیزگی کے ساتھ ظاہر کر سکے۔ اس بالواسطہ اظہار کے لیے وہ شمع و پروانہ اور گل و بلبل جیسے موزوں ترین پیرایوں کا استعمال کرتا ہے۔ جس سے وہ اپنے جذبات کا اظہار بھی کر لیتا ہے اور پوشیدگی بھی برقرار رہتی ہے۔ گل و بلبل کے وسیلے سے ہمارے شعرا گلشن، قفس اور آشیاں تک پہنچے اور پھر ان کے متعلقات تک۔ یعنی جہاں گلشن میں شجر، گلچیں، سبزہ اور باغباں وغیرہ تک پہنچے تو وہیں قفس میں صیاد مرغ اور طائر تک۔ اس کے بعد آشیاں میں برق اور بجلی وغیرہ تک رسائی ممکن ہوئی۔ اسی طرح شمع و پروانہ سے آگے بڑھے تو بزم اور بزم سے ساقی و میخانہ اور جام و سبو تک پہنچے۔ حسن کے لوازم میں سے آئینے نے بھی بعد میں بے پناہ علامتی معنویت اختیار کی۔ اس طرح اردو شاعری کا علامتی نظام اور اس کے متعلقات کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا اور حسن و عشق اور غم سے متعلق کسی نہ کسی مفہوم کے لیے موزوں قرار پانے لگا۔ شروع شروع میں یہ علامتی نظام حسن و عشق کے مفہوم کی ادائیگی تک ہی محدود تھا لیکن آہستہ آہستہ اس علامتی نظام میں دوسرے مفاہیم کا اظہار بھی ممکن ہونے لگا اور ایک مرحلے پر ان علامتوں کو نجی علامتوں کے طور پر بھی استعمال کیا جانے لگا۔

علامت وہ شئے ہے جو اپنے اندر جہانِ معانی کو سمیٹے ہوئے ہے اور جس طرح یہ اپنے اندر جہانِ معانی کو سمیٹے ہوئے ہے اسی طرح یہ علامت کئی صنعتوں پر بھی غالب نظر آتی ہے۔ یعنی اس میں جہاں ایک طرف تشبیہ کی

جھلک نظر آتی ہے تو وہیں دوسری طرف استعارہ بھی اپنی چمک کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ اسی طرح مجاز، کنایہ، تمثیل پیکر وغیرہ جیسی مختلف صنعتوں کے ذریعے علامت کو تقویت دینے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس لیے علامت پر مزید گفتگو کرنے سے قبل یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر، تمثیل اور نشان وغیرہ کے باہمی ربط اور فرق پر روشنی ڈالا جائے۔ یہاں سب سے پہلے تشبیہ کی وضاحت کرتے ہیں۔

تشبیہ کے معنی ہے 'باہمی مشابہت' جب کسی مشابہت کے باعث ایک چیز کو دوسری چیز سے مشابہ قرار دیا جائے تو اسے تشبیہ کہتے ہیں۔ تشبیہ میں عام طور پر 'جیسے، جیسا، جیسی، جوں، طرح، مانند، مثل، آسا، گویا، مانا، برنگ، کی صورت، ساں، سا، سی وغیرہ الفاظ کے ذریعہ ایک چیز کی دوسری چیز سے مشابہت ظاہر کی جاتی ہے۔ بحرالفصاحت میں تشبیہ کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

> ''تشبیہ لغت میں دلالت ہے اس بات پر کہ ایک شے دوسری شے کے ساتھ ایک معنی میں شریک ہے۔ اور علمِ بیان کی اصطلاح میں تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی جو آپس میں جدا جدا ہوں'' 19؎

درس بلاغت میں ڈاکٹر صادق تشبیہ کی تعریف اس طرح کرتے ہیں:

> ''تشبیہ کے معنی ہیں 'باہمی مشابہت' جب کسی مشابہت کے باعث ایک چیز کو دوسری چیز سے مشابہ قرار دیا جائے (چاہے اس میں مشابہت کی وجہ کا اظہار ہو یا نہ ہو) تو اسے تشبیہ کہتے ہیں''۔ 20؎

مثلاً:

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

اس شعر میں ہستی کو حباب سے تشبیہ دی گئی ہے کیوں کہ ہستی بھی فنا ہو جانے والی چیز ہے اور حباب بھی فانی ہے۔ یعنی ہستی 'مشبہ' ہے اور حباب 'مشبہ بہٖ' اور دونوں میں فنا ہونے کی صفت 'وجہ شبہ' ہے۔ ہستی اور حباب کے درمیان صرف ایک وصفی مشابہت ہے فنا ہونا ہے۔ اس کے علاوہ دیگر تمام صفات میں دونوں ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اور یہی تشبیہ کا حسن ہے۔ تشبیہ کا اصل اور اہم پہلو یہ ہے کہ مشبہ بہ مشبہ سے اس صفت میں بہتر ہو

جس کی وجہ سے تشبیہ دی جائے۔ خواہ یہ بہتری اور برتری حقیقت پر مبنی ہو یا حقیقت سے معرّا ہو اور اگر یہ صفت دونوں میں برابر ہے تو تشبیہ جامع نہ ہوگی۔

ان تعریفوں سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ تشبیہ میں مبالغے کا عنصر ضرور ہوتا ہے یعنی مشبہ اور مشبہ بہ کی مشترک خصوصیت (وجہ شبہ) دونوں میں درجے کے اعتبار سے الگ الگ ہوتی ہے۔ مثلاً لب کی سرخی اور نازکی کو گلاب کی پنکھڑی سے تشبیہ دینا یا محبوب کے چہرے کو چاند کی مانند روشن بتانا وغیرہ۔ جب مشبہ اور مشبہ بہ کی مشترک خصوصیت میں درجہ کا فرق نہیں ہوتا ہے تو اسے 'تشابہ' کہتے ہیں۔ اس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں کی خصوصیت یکساں طور پر موجود ہوتی ہے۔ مثلاً

دشمن و دوست بد و نیک زمانے کے بیچ
حکم رکھتے ہیں ترے پیش کرم چاروں ایک

(سوداؔ)

اس شعر میں دشمن کی تشبیہ بد سے اور دوست کی نیک سے نہ دے کر سبھی کو ایک رنگ میں پیش کیا گیا ہے۔

انوری و سعدی و خاقانی و مدّاح ترا
رتبہ شعر و سخن میں ہیں بہم چاروں ایک

(ولہٗ)

ان چاروں شعرا میں سے کسی ایک کی دوسرے کے ساتھ تشبیہ منظور نہیں بلکہ مساوات مقصود ہے۔
تشابہ میں عکس صحیح ہوتا ہے یعنی مشبہ بہ کو مشبہ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ جیسے:

حسن آئینۂ عشق ہو عشق آئینۂ حسن
میں تجھ کو نظر آؤں مجھے تو نظر آئے

(داغؔ)

عمدہ یاقوت کی پہچان یہ ہے کہ وہ کبوتر کے خون کے رنگ کا ہوتا ہے۔ لہٰذا عمدہ یاقوت کے رنگ کو خونِ کبوتر کا ہم رنگ بتانا تشابہ ہوگا۔ لیکن عام طور پر ادبی اصطلاح میں تشبیہ اور تشابہ دونوں کے لیے تشبیہ کا لفظ ہی استعمال ہوتا ہے۔ اس لیے تشبیہ میں بھی زیادتی اور کمی لازم نہیں کیوں کہ اس میں بھی خاص عنصر وضاحت کا ہی ہے۔ یعنی تشبیہ

مشبہ بہ کے ذریعے مشبہ کی وضاحت کرتی ہے۔لیکن اچھی اور عمدہ تشبیہ وہی ہے جس میں مشبہ سے بہتر مشبہ بہ ہو۔ استعارے میں یہ شرط مزید شدت اختیار کرلیتی ہے۔

استعارہ کے لغوی معنی 'مستعار لینا' ہے۔انگریزی زبان میں اس کے لیے لفظ Metaphor استعمال کیا جاتا ہے جو یونانی زبان سے ماخوذ ہے۔تشبیہ کی طرح استعارے میں بھی دو مختلف اشیا کے درمیان مشابہت تلاش کی جاتی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ اس میں وجہ شبہ کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ مشبہ کو سیدھے طور پر مشبہ بہ مان لیتے ہیں یعنی یہ کہنے کے بجائے کہ زید شیر کی طرح ہے اگر یہ کہیں کہ زید شیر ہے تو یہ استعارہ ہے۔ یہاں ہم بہادری کی مثال شیر سے دیتے ہیں اور یہی تشبیہ اور استعارے کے درمیان پہلا اور بنیادی فرق ہے۔علمائے معنی و بیان کے خیال میں:

> ''استعارہ اسے کہتے ہیں کہ تشبیہ میں مبالغے کی غرض سے حقیقت کے معنی کا کسی چیز میں ادعا کرنا اور مشبہ کے ذکر کو لفظاً یا تقریراً ترک کر دینا۔ دوسری عبارت میں استعارہ اسے کہتے ہیں کہ تشبیہ میں مبالغے کی غرض سے ایک چیز کو دوسری چیز کر دینا یا ایک چیز کو دوسری چیز کے واسطے کر دینا۔ پس اگر کوئی یوں کہے کہ میں نے شیر دیکھا اور مراد اس کی شیر سے مردِ شجاع ہو تو یہ استعارہ ہے۔ اور اگر یوں کہے کہ زید شیر ہے تو یہ استعارہ نہ ہوگا۔ اس لیے کہ اس وقت لفظ میں ایک ایسی چیز (زید) ہے جو اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ بعینہ شیر نہیں (بلکہ شیر کی طرح ہے) پس مبالغہ حاصل نہ ہوگا۔ یہاں حرفِ تشبیہ محذوف ہے اور اس قسم کو تشبیہ مضمر الاداۃ کہتے ہیں۔''21ے

تشبیہ کے مقابلے میں استعارے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں مستعار منہ کا ذکر کیا جاتا ہے اور مستعار لہ کو بالکل حذف کر لیا جاتا ہے۔یعنی استعارے میں ہم صرف شیر کہہ کر زید مراد لیتے ہیں۔مثلاً:

نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے

یا

نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے

مذکورہ بالا دونوں مصروع میں شیر اور ضیغم سے مراد مستعار لہ یعنی حضرت عباسؓ ہیں جو مذکور نہیں ہیں۔

دوسرے مشرقی مصنفین نے بھی تشبیہی ہیئت اور استعاراتی ہیئت کے درمیان فرق قائم کرتے ہوئے لکھا

ہے کہ تشبیہ سے محض 'جیسے' اور 'طرح' وغیرہ کے الفاظ یعنی ادواتِ تشبیہ کو نکال دینے سے ہی تشبیہ استعارے میں نہیں بدلتی۔ اشہری کے خیال میں:

''تشبیہ سے مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان ایک مغائرانہ فرق معلوم ہوتا ہے مگر استعارہ غیر کو عین بنا تا ہے۔'' 22؎

استعارے میں ہم اپنے خیال اور مشاہدے کی وضاحت کے لیے کسی لفظ کو وقتی طور پر مستعار لیتے ہیں اور استعاراتی مفہوم کی ادائیگی کے بعد مستعار لفظ کا مقصد مکمل ہو جاتا ہے۔ رشید الدین وطواط کہتا ہے کہ:

''استعارے کے معنی ہے کسی چیز کا عاریت لینا۔ اس صنعت میں شاعر یا دبیر کسی لفظ کو اس کے معنیِ حقیقی سے منتقل کر کے بطور عاریت کسی دوسرے معنی کے لیے استعمال کرتا ہے۔'' 23؎

شمس قیس رازی کے خیال میں:

''استعارہ اسے کہتے ہیں جو کسی اسم کا کسی ایسی چیز پر اطلاق کرتا ہے جو اس اسم سے مشابہت رکھتی ہے۔ جیسے بہادر شخص کو شیر کہیں۔ اچھا استعارہ وہی ہے جو معنی مقصود کو معنی حقیقی سے بہتر بنا کر پیش کرے۔'' 24؎

مثلاً:

آگ برسانے کو بجلی سوئے جنگاہ چلی
شور تھا برق پئے جلوہ گری نکلی ہے

دونوں مصرعوں میں برق اور بجلی تلوار کے استعارے ہیں۔ ظاہری بات ہے کہ یہاں نہ بجلی سوئے جنگاہ چلی تھی اور نہ برق پئے جلوہ گری نکلی تھی۔ شاعر نے اس شعر میں یہ دونوں الفاظ تلوار کے عوض مستعار لیا ہے اور بجلی اور برق (غیر) کو تلوار (عین) میں بدل دیا۔

''استعارہ دراصل تلخیص اور ایجاز کی ایک شکل ہے اور تشبیہ ایک بیانیہ عمل کے ذریعے توسیع وطویل کی طرف بڑھتی ہے اور اس فعل میں کسی منظر عمل یا شے کو اس کی اصل سے متجاوز کر کے (فنکارانہ) حسن کے نمونے کی صورت میں بھی پیش کر دیتی ہے۔'' 25؎

جانسن کے خیال میں:

''تشبیہ کی مثال ان لکیروں سے دی جاسکتی ہے جو ایک نقطے کی طرف آ رہی ہوں اور یہ (تشبیہ) زیادہ نفیس اس وقت ہو جاتی ہے جب یہ لکیریں دور سے آ رہی ہوں۔'' 26

یعنی تشبیہ جتنے ہی زیادہ پہلوؤں کا احاطہ کرے گی وہ اتنی ہی اچھی اور بہترین ہوگی۔
ارسطو استعارے کو تشبیہ پر فوقیت اس لیے دیتا ہے کہ تشبیہ طوالت اور توسیع سے کام لیتی ہے اور استعارہ مشاہدے کو براہِ راست مستعار میں تبدیل کر کے ہمارے مافی الضمیر کی وضاحت کر دیتا ہے۔ بقول ہربرٹ ریڈ:

"Metaphor is the synthesis of several units into one commanding image;it is the expression of a complex idea, not by analysis, nor by direct statement, but by a sudden perception of an objective relation."27

ہربرٹ ریڈ نے استعارے کو 'اتحاد کا دفعتاً منکشف ہو جانا' کہا ہے۔ استعارے میں ایک ہی خیال کے دو پیکر ہوتے ہیں۔ یہ پیکر آپس میں مساوی اور غیر مساوی دونوں نوعیت کے ہوتے ہیں۔ یہ باہم متصادم بھی ہوتے ہیں اور اثر پذیر بھی۔ اس طرح یہ قاری کو ادراک کی یکا یک روشنی سے حیرت زدہ کر دیتے ہیں۔ تشبیہ چوں کہ 'جیسے' اور 'طرح' یعنی اداۃ تشبیہ میں بہر حال مقید ہوتی ہے اس لیے اس سے وہ تحیر اور چمک حاصل نہیں ہوتی جو استعارے سے ہوتی ہے۔

گزشتہ اوراق پر اس بات کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ تشبیہ اور استعارے میں بہر حال مبالغے کی شرط عائد ہوتی ہے۔ تشبیہ میں استعارے کی بہ نسبت مبالغے کا اثر کم ہوتا ہے۔ استعارے میں مبالغہ اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ غیر عین میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر خوبصورت لڑکی کو دیکھ کر کوئی یہ کہے کہ 'لڑکی پھول جیسی خوبصورت ہے' یا 'لڑکی پھول جیسی ہے' تو ظاہر ہے یہ تشبیہ ہوگی۔ لیکن استعارے میں لڑکی بجائے خود پھول ہو جاتی ہے اور لڑکی کی حقیقت پھول کی حقیقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس طرح مشابہت کے تقریباً فراموش ہونے کے ساتھ ساتھ

مبالغہ کی ادائیگی بھی ہو جاتی ہے۔لیکن قابلِ غور بات یہ ہے کہ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ 'لڑکی پھول ہے' تو حقیقتاً اس ہیئت میں اداۃ تشبیہ غائب اور وجہ شبہ مقدر ہے لیکن اس میں بہرحال تشبیہ جیسا ہی عمل ہے۔یعنی اس میں مشبہ (لڑکی) اور مشبہ بہ (پھول) دونوں موجود ہیں۔ جب ہم 'لڑکی پھول ہے' کہتے ہیں تو ہماری مراد لڑکی پھول (کی طرح) ہے، سے ہوتی ہے اور لڑکی پھول ہے کہنے سے لڑکی (مشبہ) کا وجود اس شبہ کے ساتھ برقرار رہتا ہے کہ لڑکی پھول ہے لیکن پوری طرح پھول نہیں ہے۔لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ 'پھول مسکرایا' تو ناظر کے سامنے صرف پھول ہوتا ہے اور لڑکی کا کوئی تصور نہیں ہوتا۔اچھے استعارے کی خوبی یہی ہے کہ اس میں ہماری نگاہ صرف مستعار منہ پر مرکوز رہتی ہے یعنی 'پھول مسکرایا'۔یہ فقرا پھول کے سلسلے میں ہمارے تمام مشاہدات کو محیط ہے۔'لڑکی پھول ہے' میں مشاہدات کا یہ احاطہ ممکن نہیں اس لیے کہ اس میں وجہ جامع غائب لیکن مقدر ہے اور یہ تقدیر 'لڑکی پھول ہے' یعنی لڑکی خوب صورتی میں پھول ہے تک ہی محدود ہے۔'لڑکی پھول ہے' کے استعاراتی ہیئت میں ایک خامی یہ بھی ہے کہ اس میں منطقی ربط کی گنجائش پوری طرح موجود ہے۔یعنی ہم نے لڑکی کو پھول کہا تو خوبصورتی کی وجہ سے اور اس طرح حسین و جمیل لڑکی کو مشبہ بہ یعنی پھول کی جنس میں بطریقِ تاویل داخل کر لیا۔لیکن 'پھول مسکرایا' کی ہیئت میں کوئی منطقی ربط یا تاویل نہیں ہے۔

بعض مغربی نقاد نے 'لڑکی پھول ہے' کے لیے زیر سطحی تشبیہ (Sub Marged Simile) کی اصطلاح کے استعمال پر زور دیا ہے۔ان کے خیال میں چند استعارے تشبیہوں میں پھیلائے جا سکتے ہیں یا تشبیہ سے بہت حد تک قریب ہوتے ہیں اور اسی طرح کچھ تشبیہیں استعاروں میں تبدیل ہو سکتی ہیں۔تشبیہ اور استعارے کے درمیان فرق قائم کرنے کے لیے تقابل، نیابت اور بیان کی سطح پر تشبیہی ہیئت اور استعاراتی ہیئت کے درمیان فرق سمجھنا بھی ضروری ہے۔مثلاً 'لڑکی پھول ہے' استعاراتی ہیئت ہے لیکن اس میں تشبیہ کا سا عمل پوشیدہ طور پر موجود ہے۔اس لیے اسے 'زیر سطحی تشبیہ' کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔کچھ تشبیہی ہیئت ایسی ہوتی ہیں جن میں استعاراتی عمل موجود ہوتا ہے اور ان کی اسی خصوصیت کی بنا پر انہیں استعاروں میں پھیلایا جا سکتا ہے۔

ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغِ آبدار تھا

یا

طوفان تو بے صدا تھا دمِ مرغ کی طرح

اس طرح یہ دونوں مصرعے تشبیہی استعارے کہے جا سکتے ہیں۔

اس کے برعکس اس مثال کو لیں:

نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے

یا

نکلا ڈکارتا ہوا ضیغم کچھار سے

یا

آگ برسانے کو بجلی سوئے جنگاہ چلی

یا

شور تھا برق پئے جلوہ گری نکلی ہے

قواعد اور عمل دونوں اعتبار سے یہاں شیر، ضیغم، بجلی اور برق کی نوعیت خالص استعاراتی ہے۔

بعض اوقات استعارہ اپنے سیاق وسباق میں علامتی شکل بھی اختیار کر لیتا ہے۔ مثلاً جب ہم یہ کہتے ہیں کہ

چمکتی ہوئی بجلی سے آنکھیں خیرہ ہو گئیں

یہاں چمکتی ہوئی بجلی علامتی استعارہ (Symbolic Metaphor) کے طور پر ہماری رہنمائی کرتی ہے۔ یعنی اس میں استعاراتی معنویت بھی ہے اور علامتی معنویت بھی۔ اس میں استعاراتی معنویت یہ ہے کہ 'چمکتی ہوئی بجلی' تلوار کا استعارہ ہے اور علامتی معنویت یہ ہے کہ یہ فقرہ دوسرے معنی کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ مثلاً کسی اعلیٰ خیال یا تصور کا اچانک ادراک وانکشاف جس سے ہم متحیر ہو گئے ہوں۔

علامت کے مقابلے میں تشبیہ اور استعارہ نسبتاً شعوری عمل ہے۔ چوں کہ استعارے کی تخلیق میں مستعار لہ کا وجود شعرا کے پیش نظر ہوتا ہے اس لیے مستعار منہ کی تلاش وہ بڑے غور وخوض کے ساتھ کرتا ہے تا کہ مستعار لہ (غیر معروف) کی وضاحت معروف کے پیرائے میں مکمل طور سے ہو جائے۔ استعارے میں تلازمات ومتعلقات مخفی ہوتے ہیں۔ اس لیے شاعر کی پوری توجہ مستعار منہ پر ہی مرکوز رہتی ہے۔ شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مستعار منہ، مستعار لہ کے لیے موزوں ہونے کے ساتھ ساتھ جامع اور مانع بھی ہو۔ اس طرح دو مختلف اشیا کے درمیان مشابہت کے تعلق کو محسوس کر کے پیش کرنا دراصل ایک شعوری عمل ہے۔ اس کے برعکس علامت میں تلازمات و متعلقات کی اہمیت زیادہ حتمی ہوتی ہے اس لیے اس میں اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تلازمے پہلے ہی وجود میں آجاتے ہیں اور علامت کی تخلیق بعد میں ہوتی ہے یا علامت کی طرف ذہن بعد میں منتقل ہوتا ہے۔ لہٰذا بعض اوقات غیر

شعوری طور پر کسی ایسے لفظ سے علامت کی تخلیق کی تحریک ملتی ہے جو بعد میں اس علامت کے لیے بہترین تلازمہ بن کر رونما ہوتا ہے۔اس طرح علامت کی تخلیق میں شاعر کو یہ آزادی حاصل رہتی ہے کہ وہ غیر شعوری عمل کو شعور کے مطابق ڈھال سکتے ہیں لیکن استعارے میں یہ آزادی حاصل نہیں رہتی۔ کیوں کہ اس میں مستعار لہ کا وجود پس منظر یا پیش منظر میں موجود رہتا ہے اوراس کی حیثیت مقدم ہوتی ہے۔اس لیے استعارے کی تخلیق کی شروعات مستعار لہ سے ہونا لازمی ہے۔استعارے اور علامت میں بنیادی فرق بھی یہی ہے کہ جب تک وہ مستعار لہ کا محتاج رہتا ہے اس وقت تک استعارہ ہے اور جیسے ہی مستعار لہ سے بے نیاز اور آزاد ہوتا ہے علامت کی حد میں داخل ہو جاتا ہے۔ مثلاً ''چمکتی ہوئی بجلی میرے آنکھیں خیرہ ہو گئیں''، میں چمکتی ہوئی بجلی سے مراد تلوار ہے تو یہ استعارہ ہے اور اگر یہ تخصیص متعین نہیں ہے تو یہ علامت ہے۔اس طرح استعارہ اور علامت کے درمیان ایک اہم فرق بھی واضح ہوتا ہے۔وہ یہ ہے کہ علامت میں مستعار منہ کے لیے مستعار لہ کی تلاش کا عمل واقع ہوتا ہے کیوں کہ علامت کسی شئے کی طرف ذہن کو منتقل کرنے کا کام کرتی ہے۔علامت میں شیر حقیقتاً شیر ہی ہوتا ہے اور اپنے عمل اور صفت کی وجہ سے کسی انسان کی یاد دلا سکتا ہے۔ یہ بھی غور طلب بات ہے کہ اس پورے نظام پر استعارے کا شبہ ہوتا ہے لیکن اس پر استعارے کا اطلاق اس لیے ممکن نہیں کہ اول تو شیر کسی آدمی کی طرف ذہن منتقل کرتا ہے، آدمی کی نمائندگی نہیں کرتا، دوم یہ کہ یہاں معروف سے غیر معروف کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جب کہ استعارے میں ذہن غیر معروف سے معروف کی طرف منتقل ہوتا ہے۔علامت قائم بالذات ہوتی ہے اس لیے اگر شیر سے زید کی صراحت ہوتی ہے تو شیر کا بیان بجائے خود بھی مکمل ہوگا اور قاری نے اگر زید کو نہیں دیکھا ہے پھر بھی اس کی حیثیت علامتی تو رہے گی۔اس کے برخلاف استعارے میں آدمی بہر حال آدمی ہی ہوتا ہے لیکن اپنی صفت اور عمل (بہادری و شجاعت) کی وجہ سے شیر کہے جانے کا مستحق بن جاتا ہے۔

استعارہ شعوری تخلیق کہے جانے کی مستحق اس لیے بھی ہے کہ اس میں معروف کا مشاہدہ پہلے سے موجود ہوتا ہے اور اس کا اطلاق غیر معروف پر ہوتا ہے اور قاری دونوں میں کسی صفت کی مشابہت تلاش کرتے ہیں۔ چوں کہ استعارہ معروف کے لیے ہی وجود میں آتا ہے اس لیے وہ چیز جو پہلے سے مشاہدے میں موجود ہو غیر شعوری نہیں ہو سکتا۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ استعارہ قائم بالغیر ہوتا ہے یعنی شاعر یہ بھی اعلان کر دیتا ہے کہ جس چیز کا استعارہ وہ استعمال کر رہا ہے دراصل اس کا اس محل پر وجود نہیں ہے اور اگر قاری اس استعارے کو حقیقت سمجھ لے تو وہ امر واقعہ کے خلاف بلکہ مہمل یا محال تک ہو سکتا ہے۔ مثلاً

نکلا وہ شیر خیمے سے باہر علم لیے

یا

لاش اکبر کی جو مقتل سے اٹھا لائے حسینؑ

نوجواں کو صفِ اول سے اٹھا لائے حسینؑ

چاند کو شام کے بادل سے اٹھا لائے حسینؑ

جاں بلب شیر کو جنگل سے اٹھا لائے حسینؑ

مذکورہ بالا پہلے، چوتھے اور پانچویں مصرعوں کے مفہوم کو اگر ظاہری معنی میں لیا جائے تو یہ امرِ واقعہ کے خلاف بلکہ مہمل اور مہال ہو جائیں گے۔ کیوں کہ خیمے سے کوئی شیر نہیں نکلا تھا، کربلا کے میدان میں کوئی بادل نہیں تھا، چاند کو اٹھا کر لانا بھی ممکن نہیں اور نہ ہی حضرت امام حسینؑ جنگل سے کسی شیر کو اٹھا کے لائے تھے یعنی استعارے کے آتے ہی ہم کو یہ اعتراف کرنا ہی پڑے گا کہ جس چیز کا ذکر ہوا ہے وہ واقعی یا عملاً نہیں تھی۔

استعارہ کے بعد تمثیل کا شمار بھی اظہار کے بالواسطہ پیرایے کے طریقوں میں ہوتا ہے۔ تمثیل بالواسطہ اظہار کے دوسرے وسیلوں کے مقابلے میں استعارے سے زیادہ قریب ہے۔ فرہنگِ آصفیہ میں تمثیل کے معنی تشبیہ، نظیر، مشابہت وغیرہ درج ہے۔ ادبی اصطلاح میں جب دوہری معنویت کی حامل نظم یا نثر میں اخلاقی اصلاح کے نقطۂ نظر سے مجرد تصورات کو مجسم کر کے کرداروں کے طور پر پیش کیا جاتا ہے تو اسے تمثیل کہتے ہیں۔ یعنی نیکی، بدی، حرص، حسد، عشق، غلامی، عیاری، جرأت، بزدلی وغیرہ تمثیل کے کردار ہوتے ہیں جو عام انسانی کرداروں کے مانند عمل کرتے ہیں۔ یعنی یہ انسانی کردار و عمل کی بھی تمثیل ہوتے ہیں اور تمثیل کی ذومعنویت اسی خصوصیت سے پیدا ہوتی ہے۔

اردو ادب میں تمثیل بڑی حد تک صنعتِ حسنِ تعلیل کے قریب نظر آتی ہے۔ بحر الفصاحت میں حسنِ تعلیل کی تعریف درج ذیل الفاظ میں کی گئی ہے:

> ''ایک چیز کو کسی چیز کی صفت کے لیے عِلّت ٹھہرانا اور دراصل وہ اس کی علّت نہ ہو اور وہ صفت معلول میں خواہ فی نفسہ ثابت ہو یا نہ ہو اگر وہ صفت فی نفسہ ثابت ہوتی ہے تو وہاں اس صفت کے واسطے فقط علّت کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے اور اگر وہ صفت فی نفسہہ ثابت نہیں ہوتی تو وہاں علت کے بیان

سے اس صفت کا ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے......اور یہ چیز تشبیہ اور استعارے کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔''28؎

مثال کے طور پر میر انیسؔ کی مرثیہ سے ایک بند ملاحظہ فرمائیں:

تھا بس کہ روزِ قتلِ شہِ آسماں جناب
نکلا تھا خوں ملے ہوئے چہرے پہ آفتاب
تھی نہرِ علقمہ بھی خجالت سے آب آب
روتا تھا پھوٹ پھوٹ کے دریا میں ہر حباب
پیاسی جو تھی سپاہِ خدا تین رات کی
ساحل سے سر پٹکتی تھیں موجیں فرات کی

مذکورہ بالا بند میں آفتاب کا چہرے پر خون ملے ہوئے ہونے یا نہرِ علقمہ کا خجالت سے آب آب ہونے اور حباب کا دریا میں پھوٹ پھوٹ کر رونے کی علت یہ بیان کی گئی ہے کہ آج قتلِ امام حسین کا دِن ہے۔ بند کے آخری شعر میں دریائے فرات کی موجوں کے ساحل سے ٹکرانے یا سر پٹکنے کی علت یہ ہے کہ دریائے فرات حضرت امام حسین کے لشکر کی تشنگی کو سیراب کرنے سے قاصر تھی۔ اس بند کی ایک فنی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں محاوروں کو ان کے اصل پس منظر میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ تمثیل کے طور پر بھی برتا گیا ہے۔

ڈر سے ہوا فرات کی موجوں کو اضطراب
اور آب میں سروں کو چھپانے لگے حباب

ولٰہ کے مذکورہ بالا شعر فرات کی موجوں کے اضطراب اور حباب کے سر چھپانے کی علت ڈر اور خوف کو قرار دیا ہے۔ لیکن اس کی اصل وجہ کچھ اور ہی ہے۔

تمثیل میں مجرّد کو مجسم بنا کر اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ مجسم کا عمل ایک ذی روح وجود کا عمل معلوم ہوتا ہے۔ تمثیل کی اس صورت میں کبھی کبھی غیر مادی اشیا کے علاوہ مادی اشیا کو بھی ایک متحرک اور مرئی ہیئت عطا کی جاتی ہے۔ مثلاً تیرِ مژگاں، زبانِ خنجر، تیغِ ابرو وغیرہ مجرد کو مجسم کرنے کا عمل بھی اردو شاعری میں ابتدا سے موجود ہے۔ اس سلسلے کی چند مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

پائے ثبات بھی ہے نام آوری کو لازم
مشہور ہے نگیں جو بیٹھا ہے گھر میں گڑ کر

مژگاں سے گر بچے دل ابرو کرے ہے ٹکڑے
یہ بات کہہ کے میں نے جب اس سے داد چاہی

کہنے لگا کہ ترکش جس وقت ہوے خالی
تلوار گر نہ کھینچے تو کیا کرے سپاہی

بے خطر کود پڑا آتش نمرود میں عشق
عقل ہے محو تماشائے لبِ بام ابھی

مذکورہ بالا اشعار کے پہلے شعر میں پائے ثبات کہہ کر مجرد کو مجسم کیا گیا ہے اور دوسرے مصرعے میں نگینے کے انگوٹھی میں جمے جمے ہوئے ہونے کو بھی تمثیلی انداز یعنی ایک ذی روح کی صورت میں پیش کیا گیا ہے کہ وہ اپنے گھر میں گڑ کر بیٹھ گیا ہے۔اسی طرح اس قطعے 'مژگاں سے گر بچے دل......' کے پہلے اور دوسرے مصرعوں میں ایک بات کہی گئی ہے اور پھر تیسرے اور چوتھے مصرعوں میں اس کے مماثل ایک بات پیش کی گئی ہے جس میں ابرو کے عمل کو ذی روح کا عمل دکھایا گیا ہے۔

علامہ اقبال کے یہاں تمثیلی شاعری کی سب سے زیادہ مثالیں ملتی ہیں۔مثلاً عقل و دل، رات اور شاعر، شبنم اور ستارے، علم و عشق، حسن و عشق، شمع اور شاعر، نسیم و شبنم وغیرہ۔

اردو شاعری میں تمثیل کا ایک مفہوم یہ ہے کہ پہلے ایک بات کا دعویٰ کیا جائے اور پھر اس کی دلیل دی جائے۔یعنی ایک بات کہہ کر اس کے مماثل دوسری حقیقت جو عام طور پر مسلمات میں سے ہوتی ہیں پیش کی جائے۔دوسری بات میں مستعمل الفاظ کبھی تشبیہ کی شکل رکھتے ہیں، کبھی استعارے کی، کبھی مجاز کی، کبھی علامت کی اور کبھی حقیقت کو سیدھے طور پر پیش کر دیا جاتا ہے۔علامت یا استعارے وغیرہ کا عمل اسی وقت وجود میں آتا ہے جب پہلی بات مقدر رکھی گئی ہو۔

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگِ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

مذکورہ شعر میں بہ ظاہر دوا لگ الگ بیانات ہیں۔ شمع کے صبح تک جلنے کی معنویت مصرعۂ اول میں بیان کی ہوئی حقیقت پر قائم ہے۔ اگر دونوں مصرعوں میں بیان کی گئی باتوں کے ربط تک ذہن نہ پہنچے تو یہ شعر دو مختلف باتوں کا تقریباً مہمل مرکب بن جائے گا۔

اگر اس شعر کے مصرعۂ اوّل کا ذکر نہ کیا جائے اور صرف مصرعۂ ثانی ہی مذکور ہو تو یہاں شمع بھی ایک علامتی معنویت کی حامل نظر آئے گی۔

دوسرا مفہوم یہ ہے کہ بیان کی گئی باتوں میں سے پہلی بات کو دوسری بات سے متاثر دکھانا بلکہ دوسری بات کو پہلی بات کا نتیجہ قرار دے کر ایک جاندار شئے کی مانند پیش کرنا۔ اس صورت میں شعرا فطری مظاہر کو نمایاں کرنے کے لیے ایک ذی روح وجود کی شان پیدا کر دیتے ہیں۔

مجرد تصورات کو مجسم کی صورت میں پیش کرنے کے عمل کو تمثیل کہتے ہیں۔ معنی و مفہوم کے اعتبار سے استعارہ، علامت کے مقابلے میں تمثیل سے زیادہ قریب ہے۔ بظاہر تمثیل اور استعارے میں مقصود معنی کے علاوہ کسی دوسرے معنی پر ان کا اطلاق نہیں ہوتا۔ یعنی استعارہ اور تمثیل میں شیر کا عمل انسان کے عمل کے جیسا ہوگا۔ فرق صرف یہ ہے کہ استعارے میں ہم شیر کہہ کر شجاع شخص مراد لیں گے جبکہ تمثیل میں مجرد کو بجائے خود مجسم کیا جاتا ہے یا اس مجرد شئے کے ساتھ کسی مرئی یا مادی عنصر کو وابستہ کر کے کسی عمل یا صفت کو واضح کیا جاتا ہے۔ تمثیل میں شجاعت کی نمائندگی شیر کے ذریعے نہیں ہوگی بلکہ شجاعت کو بجائے خود مجسم یا متحرک دکھایا جائے گا یا کسی مادی عنصر کو اس کے ساتھ وابستہ کر کے اس عنصر کے عمل کو شجاعت کا عمل قرار دیا جائے گا۔ جیسے دستِ شجاعت وغیرہ۔ استعارہ پوری طرح قائم بالغیر ہوتا ہے اور تمثیل نہ تو پوری طرح قائم بالغیر ہوتی ہے اور نہ پوری طرح قائم بالذات بلکہ دونوں کے بیچ کی چیز ہوتی ہے۔ تمثیل میں شجاعت کو مجسم کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور اس کا عمل انسان کے موافق ہوتا ہے۔ اس کے برعکس علامت کی حیثیت قائم بالذات کی ہوتی ہے۔ علامت میں شیر شیر ہی کی طرح عمل کرتا ہے اور اس کا اطلاق ایک زائد معنی پر ہوسکتا ہے اور اگر ان معنی میں کسی پر اس کا اطلاق نہ بھی کیا جائے تو شیر کا عمل اپنی جگہ برقرار اور بامعنی رہے گا۔

تمثیل میں اس طرح کی بے یقینی اور الجھن نہیں ہوتی کہ اس سے کون سی شئے مراد ہے کیوں کہ تمثیل میں

اس شئے کی نمائندگی کا اظہار موجود ہوتا ہے جو اصل میں مقصود ہوتا ہے۔ عام طور پر تمثیل کے پیرائے میں اس شئے کا نام نہ لیکر اس کی کسی ایک مخصوص صفت کو پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً حسد کو انسانی شکل میں پیش کر دینا۔ اس کے برعکس علامت جس شئے کی نمائندگی کرتی ہے اس شئے کا نہ ہی اظہار کرتی ہے اور نہ ہی اس شئے کی طرف کوئی اشارہ کرتی ہے کہ وہ کس شئے کی نمائندگی کر رہی ہے۔ اسی بے یقینی کی وجہ سے علامت میں کثیر المعنویت پیدا ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں کولرج یوں رقم طراز ہیں:

> ''تمثیل شعوری طور سے ادا کردہ لفظ کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوسکتی جب کہ علامت کے سلسلے میں بہت ممکن ہے کہ اس کی تخلیق کے دوران شاعر کے عمومی صداقت غیر شعوری طور پر موجود ہو۔'' 29

علامت اور تمثیل کے فرق کو واضح کرتے ہوئے Jhon Huizinga کہتے ہیں کہ

> ''کسی خیال کو حقیقی وجود دینے کے بعد دماغ اس خیال کو زندہ دیکھنا چاہتا اور اس کو مجسم کر کے ہی ہوسکتا ہے۔ اس طرح تمثیل وجود میں آتی ہے۔ یہ (عمل) علامت کا سا نہیں ہے۔ علامت دو تخیلوں کے درمیان ایک پراسرار تعلق کو ظاہر کرتی ہے اور تمثیل ایسے تعلق کے تصور کو مرئی ہیئت عطا کرتی ہے۔ علامت نگاری ذہن کا گہرا عمل ہے اور تمثیل سطحی۔'' 30

علامت کی تفہیم کے وقت جو تخیل قاری کے ذہن میں نمودار ہوتا ہے ضروری نہیں ہے کہ علامت کی تخلیق کے وقت وہی تخیل فن کار کے ذہن میں بھی رہا ہو۔ اس کے باوجود علامت کی تخلیق اور تفہیم کے دوران جو تخیل ذہن میں نمودار ہوتے ہیں ان میں ایک پراسرار تعلق بہر حال قائم رہتا ہے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ علامت کی تخلیق کے وقت خود فن کار کے ذہن میں بھی ایک سے زائد تخیل کارفرما ہوتے ہیں۔ یعنی کسی باغ میں سوکھے ہوئے اشجار کا ذکر کرتے وقت اس کے ذہن میں اس بیان کے متوازی خزاں کے موسم کی آمد کے ساتھ ساتھ بے ثباتیِ دنیا کا بھی مفہوم ہوسکتا ہے۔

تمثیل کی وضاحت کے بعد اب نشان کا جائزہ لینا ضروری معلوم ہوتا ہے جس سے نشان اور علامت کے مابین مماثلات و امتیازات کو واضح کیا جا سکے۔ نشان اور علامت کو عام طور پر ہمارے یہاں ایک ہی معنی میں تسلیم کیا

جاتا رہا ہے۔نشان انگریزی زبان کے لفظ sign کا ترجمہ ہے جب کہ علامت انگریزی لفظ Symbol کا اردو ترجمہ ہے۔علامت میں لفظ کے حقیقی معنی اور علامتی معنی میں کوئی نہ کوئی مماثلت ضرور ہوتی ہے۔اس میں اخذ کردہ معنی ومفاہیم کے علاوہ بھی اس کی قائم بالذات حیثیت ہوتی ہے۔

''علامت کی ترجمانی کا تصور یہ پہلے ہی مان لیتا ہے کہ ایک غیر علامتی زبان میں اس کی ترجمانی کی جاسکتی ہے۔''31

ہیگل علامت اور نشان کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''علامت اور اصل میں کوئی نہ کوئی مماثلت ضرور ہوتی ہے درحال یہ کہ نشان اور اصل میں کوئی بھی مماثلت ضروری نہیں۔''32

علامت اور نشان کے مابین دوسرا بنیادی اور اہم فرق یہ ہے کہ نشان میں علت اور معلول یا اثر اور موثر کا رشتہ لازم ہے۔جب کہ علامت میں ایسا کوئی رشتہ نہیں ہوتا۔مثال کے طور پر غالب کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

ہستی کا اعتبار بھی غم نے مٹا دیا
کس سے کہوں کہ داغ جگر کا نشان ہے

اس شعر میں جگر موٴثر ہے اور داغ اثر، علّت یعنی تپشِ جگر اتنی شدید ہے کہ جگر کی جگہ اب محض ایک داغ (معلول) رہ گیا ہے۔اس چیز کو مذید واضح کرنے کے لیے اس جملہ کی طرف توجہ فرمائیں 'زید کے ہاتھ خون سے رنگے ہیں' ہاتھوں کا خون سے رنگین ہونا اس بات کی نشانی ہے کہ زید قاتل ہے۔اس طرح ہاتھوں کا خون سے رنگین ہونا معلول ہے اور قاتل ہونا علت۔یہاں بات کو کنایتاً پیش کیا گیا ہے۔بالواسطہ اظہار کے دوسرے پیرایوں کی طرح نشان بھی کنایے کا مفہوم رکھتا ہے اس لیے نشانیاتی عمل میں اپنے خیالات کو کنایتاً پیش کیا جاتا ہے۔مثلاً

گل کی جفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل
یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جائے بلبل

گلشن میں جہاں پہلے بلبل رہا کرتی تھی اب وہاں 'یک مشت پر' ہیں جو گل کی جفا اور بلبل کی وفا کا نشان ہے۔ اس طرح یہاں 'یک مشت پر' معلول ہے اور 'گل کی جفا' علّت۔ چوں کہ 'یک مشت پر' بلبل کے آثار میں سے ایک ہے اس لیے اثر اور موثر کا رشتہ بھی واضح ہوتا ہے کہ 'پر' یہاں اثر ہے اور بلبل موثر۔

صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے او بادِ صبا
یادگارِ رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک

مذکورہ شعر میں پروانے کی خاک گزشتہ محفل کی رونق کا نشان ہے۔ یہاں محفل کا آراستہ ہونا علت ہے۔ اس محفل میں شمع کا روشن ہونا اور پروانے کا شمع پر قربان ہونا معلول ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی ذکر کیا جا چکا ہے کہ نشان میں کنایے کا مفہوم پوشیدہ ہوتا ہے۔ اس لیے یہاں شمع کے روشن ہونے اور پروانے کا اس پر قربان ہونے کا ذکر مقدر رکھا گیا ہے۔

بعض نشان مقرر کردہ ہوتے ہیں جیسے ریاضی میں جمع کے لیے + اور تفریق کے لیے - کا نشان متعین ہے۔ یا مثال کے طور پر درج ذیل شعر ملاحظہ فرمائیں:

روشن ہے اس طرح دلِ ویراں میں داغ ایک
اجڑے نگر میں جیسے جلے ہے چراغ ایک

پرانے زمانے میں بستی کو اجاڑنے کے بعد اس کے ویرانے میں ایک چراغ روشن کر دیا جاتا تھا۔ مذکورہ شعر میں چراغ ایک مفروضہ اور مقرر نشان ہے جس کے ذریعے اس طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

نشان اور علامت کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہوئے لینگر نے تفصیلی بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''علامت ایک نشان تو ہوتی ہی ہے لیکن یہ نشان کے علاوہ کچھ اور معنی بھی رکھتی ہے۔''33

وہ آگے لکھتا ہے:

''علامتیں ایک معنی میں نشان تو ہوتی ہیں لیکن ہر نشان علامت نہیں ہوتا۔''34

اس کی مذید وضاحت وہ اس طرح کرتا ہے کہ

’’تمام علامتی تلازمے معنوی تلازمے ہیں لیکن تمام معنوی تلازمے علامتی تلازمے نہیں۔‘‘35؎

اربن کے علامتی تلازمہ اور معنوی تلازمہ کے نظریہ کو اس مثال کے ذریعے واضح کیا جا سکتا ہے۔ مان لیجیے شاعر نے ایک باغ کو دنیا کی علامت قرار دیا۔ اب باغ کے جو بھی تلازمے مثلاً پھول، اشجار، پرندے اور ہوا وغیرہ استعمال ہوں گے ان سب کی اپنی علاحدہ معنویت بھی ہوگی۔ یعنی ان میں سے ہر تلازمہ علامتی تلازمہ ہوگا اور یہ تلازمہ کسی نہ کسی دوسرے معنی کی طرف بھی رہنمائی ضرور کرے گا۔ اس کے برعکس باغ جو دنیا کی علامت ہے اس کے مظاہرات میں سے ہر شئے کے ایک معنی ہیں لیکن ضروری نہیں کہ یہ معنی باغ کے علامتی تلازمے میں ادا ہو گئے ہوں۔ مثلاً مشرق و مغرب کی تفریق اس وقت دنیا کے معنوی تلازموں میں سے ایک ہے۔ مگر یہ ضروری نہیں کہ باغ کے علامتی تلازموں سے اس تفریق کی طرف رہنمائی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ علامت کا اپنا علاحدہ عمل ہے اور نشان کا اپنا الگ۔ علامت کو نشان کے طور پر استعمال کرنا اس کے تصور کو باطل کرنے کے مترادف ہے۔ بعض اوقات ایسے مواقع بھی آتے ہیں جہاں نشان کی اصطلاح تو استعمال ہو سکتی ہے لیکن علامت کی اصطلاح بالکل بے عمل ہوگی۔ مثلاً بادل بارش کا نشان ہے مگر علامت نہیں۔

اردو میں نشان بھی علامت کے مفہوم میں ہی مستعمل ہے یعنی ہم بادل کو بارش کی علامت اور تیور چڑھانے کو غصے کی علامت کہتے ہیں۔ حالاں کہ ادبی اصطلاح میں انہیں نشان کہنا ہی زیادہ مناسب ہے۔ مثال کے طور پر میرؔ کا ایک شعر پیش کیا جاتا ہے:

اشک کی سرخی زردی مونہہ کی عشق کی کچھ تو علامت ہو
سرو و گل اچھے ہیں دونوں رونق ہے گلزار کی ایک

مذکورہ شعر میں اشک کی سُرخی اور مونہہ کی زردی دراصل عشق کے نشان ہیں جنھیں میرؔ نے علامت کہا ہے۔ اسی ذیل میں ذوق کا یہ شعر دیکھیے:

دم گھٹتا ہے سینے میں دمِ شدت گریہ
بارا کی علامت ہے جو ہو جائے ہوا بند

یہاں بھی ہوا کا بند ہونا بارش ہونے کی علامت نہیں بلکہ نشان ہے۔

نشان کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لینگر لکھتی ہیں کہ

''نشان کسی شئے واقعے یا حالت کے موجودہ، گزشتہ یا آئندہ وجود کو ظاہر کرتا ہے۔ ایک گیلی سڑک اس چیز کا نشان ہے کہ بارش ہو چکی ہے۔ چھت پر بارش کے قطروں کی آواز بارش ہونے کا نشان ہے............اسی طرح نور کا تڑکا طلوعِ آفتاب کا پیش خیمہ ہے۔'' 36

اب غالبؔ کے درج ذیل شعر کو لینگر کے مذکورہ نظریے کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ہے موجزن اک قلزم خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

مذکورہ شعر میں لینگر کی بیان کردہ تینوں صورتیں موجود ہیں۔ ' ہے موجزن اک قلزم خوں' ماضی کے واقعے کو پیش کر رہا ہے یعنی کچھ ہو چکا ہے جس کی وجہ سے قلزم خوں موجزن ہے۔ قلزم خوں ابھی تک موجزن ہے یہ حال کی طرف اشارہ ہے اور ' آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے' کہہ کر غالب نے مستقبل کی جانب اشارہ کر دیا ہے۔ یعنی قلزم خوں کے نتیجے میں بہت سارے خدشات ہیں۔

نشان اور علامت کے مابین امتیاز کو واضح کرتے ہوئے لینگر کہتی ہیں:

''نشان کسی شئے کے وجود پر دلالت کرتا ہے جبکہ علامت اس شئے کے تصور کو ذہن میں لاتی ہے۔ ایک اصطلاح جسے اشارتاً نہیں بلکہ علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے اپنے معروض کی موجودگی کے لیے حواس میں مناسب حرکت پیدا نہیں کرتی۔ جب میں کہتی ہوں نپولین تو آپ یورپ کے فاتح کی طرف جھکتے نہیں گو کہ میں نے آپ سے اس کا تعارف کرا دیا۔ آپ فقط اس کے بارے میں سوچتے ہیں۔'' 37

نشان اور علامت کے درمیان فرق کی مزید وضاحت کرتی ہوئی کہتی ہیں

''علامت براہِ راست کسی عام معروض یا واقعے سے متعلق نہیں ہوتی بلکہ اپنے آپ میں کسی تصور سے متلازم ہوتی ہے اور علامت اور نشان کے درمیان بنیادی فرق اسی تلازمے کا ہے اور اسی وجہ سے یہ فرق اس نوعیت کا بھی ہے کہ تیسرا فریق معنوی تفاعل میں اس سے کیا معنی مراد لیتا ہے۔ نشان (اس تیسرے فریق سے) اپنے معروضات کا اعلان کر دیتے ہیں جب کہ علامتیں اپنے معروضات کے ادراک میں اس (تیسرے فریق) کی رہنمائی کرتی ہیں۔''38

جس طرح علامت اور نشان کو ایک مانا جاتا رہا ہے اسی طرح نشان (Sign) اور اشارے (Signal) کو بھی تقریباً ایک ہی معنی میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ جب کہ اشارہ (Signal) نشان سے کسی حد تک الگ اور مختلف ہے۔ وہیل وائٹ نے فطری نشان کی بحث میں نشان اور اشارے کا فرق بڑی خوبی سے واضح کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

''بادل کی گرج بہ یک وقت فطری نشان کی حیثیت سے بھی عمل کر سکتی ہے (کہ وہ چمک کا امکان ظاہر کرتی ہے اور یہ بھی بتاتی ہے کہ شاید بارش ہوگی)۔ اور بہ حیثیت اشارہ بھی (کہ وہ ہمیں پناہ ڈھونڈنے کی ہدایت دیتی ہے۔''39

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ نشانیاتی عمل اشاراتی عمل کا لازمی عنصر اور پیش خیمہ ہے اور اشاریاتی عمل بغیر نشانیاتی عمل کے قائم نہیں ہو سکتا۔ مثلاً بادل کا گرجنا بارش ہونے کا نشان (نشانیاتی عمل) ہے اور بادل کا گرجنا پانی سے بچنے کے لیے پناہ گاہ کی تلاش کا اشارہ بھی کرتا ہے۔ اگر کوئی شخص یہ نہیں جانتا کہ بادل گرجنا پانی برسنے کا نشان ہے تو بادل کا گرجنا اس کے لیے پناہ گاہ کی تلاش کا اشارہ بھی نہیں بن سکتا۔ اس طرح اشاراتی عمل میں نشانیاتی عمل کا ہونا لازمی ہے۔

Mary Anita Ever نے علامت اور نشان کے مابین فرق کو ایک جھنڈے کی مثال کے ذریعے واضح کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ وہ کہتی ہیں:

''جنگ میں جھنڈا ایک علامت ہے کیوں کہ یہ مادرِ وطن کے وقار اور مقاصد کی نمائندگی کرتی ہے۔''40

Mary Anita Ever کا ماننا یہ ہے کہ جھنڈا میدانِ جنگ میں اس وقت نشان ہو جاتا ہے جب یہ محض لشکر کی شناخت اور موجودگی کو ظاہر کرتا ہے۔ ایسی صورت میں جھنڈے کی کوئی خاص اہمیت نہیں ہوتی کیوں کہ اگر دورانِ جنگ مجاہدین کو جھنڈا نظر نہ بھی آئے پھر بھی جنگ جاری رہ سکتی ہے۔ لیکن اگر جھنڈا (جھنڈا گرنا) وقار کی علامت ہے تو اس سے پوری جنگ متاثر ہوسکتی ہے۔ اس لیے جنگ میں جھنڈا بہ حیثیت علامت ایک اہم اور منفرد رول ادا کرتا ہے۔

اس طرح اردو شاعری میں رائج مختلف بالواسطہ پیرایوں کی توضیح وتصریح اور علامت سے ان کے مماثلات وامتیازات کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت قائم بالذات ہوتی ہے۔ یعنی علامتی اظہار بجائے خود بیان واقع ہوتا ہے لیکن اس بیان واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل دوسرے مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ علامت کی خصوصیت یہ ہے کہ اگر اس کے علامتی مفہوم کو نظر انداز کر دیا جائے یا اس کے علامتی مفہوم تک ذہن نہ پہنچے پھر بھی وہ علامتی بیان اپنی جگہ برقرار اور قائم رہے گا۔

علامت کی اہمیت

اردو ادب میں علامت کی اہمیت مسلم ہے۔علامت کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب کی ادائیگی کے فرائض انجام دیتی ہے۔علامتی الفاظ کے استعمال سے ان کے پس پشت طول طویل مفاہیم اور دیگر تفصیلات قارئین کے روبہ روآ جاتے ہیں۔اس طرح کلام میں بلاغت اورایجاز و اختصار کی لطیف وخوش گوار خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں اور یہ خصوصیات ایسی ہیں کہ جن کی بدولت کلام میں جوش اور مفاہیم میں تاثیر پیدا ہوتی ہے۔خصوصاً شاعری میں جب کسی خاص پہلو کو تخلیقی سطح پر استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے نہ صرف شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے بلکہ ان کی معنوی جہتوں میں بعض اوقات بے پناہ اضافہ بھی ہو جاتا ہے۔

علامت اظہار کا ایک لطیف ذریعہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ادب کے تقاضوں نے علامت کی ضرورت کو محسوس کیا۔جس طرح خورد ونوش انسان کی زندگی اور بقا کے لیے لازمی ہیں اسی طرح بقائے ادب کے لیے علامت لازمی ہے۔بقائے ادب کو بقائے دوام اسی وقت حاصل ہوسکتا ہے جب اس کے دامن میں علامت کی شکل میں اشارات، اصطلاحات، واقعات، روایات وغیرہ کے وافر ذخیرے موجود ہوں۔

اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

(ناصر کاظمی)

فن کار اپنے مخصوص اور منفرد احساسات و جذبات کی ادائیگی کے لیے اکثر وبیش تر اظہار کے بالواسطہ پیرائے کا انتخاب کرتے ہیں۔بالواسطہ پیرایۂ اظہار کے لیے شعرا و ادبا مختلف صنائع بدائع کے ساتھ ساتھ علامت کا بھی استعمال کرتے ہیں۔علامتی پیرائے میں معنی و مفہوم کا کوئی لازمی تعین یا تحدید نہیں ہوتی ہے اور اس کا اطلاق بیک وقت معنی کی کئی جہتوں پر ہوسکتا ہے۔مگر شرط یہ ہے کہ یہ ہر جہت کے لیے موزوں قرار پائے۔

اپنے احساسات وجذبات کو فن کار علامتی طرز میں پیش کرنے کے لیے بیرونی مظاہر سے ایسے پیرایوں کا انتخاب کرتا ہے۔جن سے ان کے جذبات واحساسات کی ترجمانی کم الفاظ میں اور بہترین طور پر ادا ہو جائے اور بیان کردہ حقیقت کے علاوہ اس پیرائے کا اطلاق دیگر معنی و مفاہیم کی طرف بھی ہو سکے۔یعنی اظہار کے بالواسطہ پیرائے اور بالخصوص علامتی پیرائے ایسے ہوتے ہیں جن میں اصل مدعا کے ساتھ ساتھ دوسری توجیہات وتاویلات

کا جواز بھی موجود رہتا ہے۔مثال کے طور پر فیض احمد فیضؔ کا درج ذیل شعر ملاحظہ فرمائیں:

صفِ زاہداں ہے تو بے یقیں صف میکشاں ہے تو بے طلب
نہ وہ صبح درود و وضو کی ہے نہ وہ شام جام و سبو کی ہے

فیض احمد فیضؔ کے مذکورہ بالا شعر میں 'زاہداں' صاحبانِ اقتدار کی علامت کے ساتھ ساتھ رہنماؤں اور قائدوں کا مفہوم بھی ادا کرتے ہیں۔شاعر نے 'زاہداں' کو ایسے رہنماؤں کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے جن کے ارادے درست نہیں ہیں اور جو پس پردہ صاحبانِ اقتدار کے ہمنوا ہیں لہٰذا وہ یقین کے قابل نہیں ہیں۔اسی طرح 'میکشاں' جہاں ایک طرف انقلابیوں اور نظام نو کے طلب گاروں کی علامت ہے تو دوسری طرف یہ ایسے لوگوں کی علامت بھی ہے جو نظامِ نو کے طلب گاروں اور انقلابیوں کا محض لبادہ اوڑھے ہوئے ہیں۔شعر کے دوسرے مصرعے میں صبح نظام نو کی علامت ہے اور درود و وضو ارادے اور عمل کے صداقت کی۔اسی طرح شام کو غلامی کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور جام و صبو حرارت و انقلاب کے مفہوم کو ادا کرتے ہیں۔

اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ جو ہمارے رہنما (زاہداں) ہیں وہ اب اعتماد کے قابل نہیں رہے اور جو صاحبان اقتدار کو بے دخل کرنے والے مجاہد (میکشاں) ہیں ان میں بھی کوئی جوش اور ولولہ باقی نہیں رہا۔جس اقتدار کے سائے میں ہم جی رہے ہیں اسے مجاہدوں نے بھی قبول کرلیا ہے۔اب نظام نو (صبح) کی صداقت (درود وضو) مشکوک ہوگئی ہے۔کیوں کہ غلامی (شام) میں اب کوئی حرارت اور انقلاب (جام وسبو) کی خواہش نہیں ہے۔اس طرح مفہوم یہ ہوا کہ غلامی کی زنجیر کو توڑنے اور نظام نو کا مطالبہ کرنے والے مجاہد اور انقلابی اب خاموش ہیں اور جن کی سربراہی میں ہم نظام نو کو قائم کرنے کی جنگ لڑ رہے تھے ان کی بے اعتمادی نے اس نظام کے آنے کی امید ختم کردی ہے۔چوں کہ درود و وضو رویے اور عمل کی صداقت کو ظاہر کرتے ہیں اور جام وسبو زندگی اور حرارت کو اور ہم ان دونوں سے ہی محروم ہیں اس لیے مقصد کے حصول کی امید بے کار عبث ہے۔

اس افادی پہلو کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ علامت کے سہارے وسیع اور طویل مطالب کو چند الفاظ کے ذریعہ سے نہایت اختصار کے ساتھ ادا کیا جاسکتا ہے۔

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

دریا کو کوزے میں سمو لینا علامت کی ایک اہم افادیت ہے۔ اس کے سہارے طویل سے طویل مطالب کو ایک لفظ کی مدد سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ علامت بلاغت کے اس فطری تقاضے کو پورا کرتی ہے کہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب لطیف پیرائے اور مختصر انداز بیان میں ادا کیے جائیں۔ علامت کے دامن میں ایجاز و اختصار کے موتی بھرے ہوئے ہیں۔ ایجاز و اختصار کے پردے میں طول طویل معنی و مطالب کو نہایت دلکش و دلچسپ پیرائے میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ علامت کے استعمال سے جُزیات پر غور کرنے کی عادت پڑ جاتی ہے۔ علامت اصل وقوعے کے ساتھ اپنی جُزیات کی طرف فوراً توجہ مبذول کرا لیتی ہے اور قاری آہستہ آہستہ جُزیات اور تفصیل کو جاننے کا عادی ہو جاتا ہے اور شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔

اس طرح علامت بہ یک وقت دو خوبیوں کی حامل ہوتی ہے، ایک طرف ایجاز و اختصار کو اس کی خوبیوں میں شمار کیا جاتا ہے تو دوسری طرف یہ ایک ہی شعر کے مختلف جہت پر غور کرنے کا عادی بھی بناتی ہے۔ ایجاز و اختصار اور جزیات نگاری کی اس مشترکہ خوبی کو واضح کرنے کے لیے ایک شعر پیش خدمت ہے۔

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاقؔ
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

اس شعر میں دریا وقت کی علامت ہے۔ دریا کے راستہ بدل لینے کا مطلب ہے کہ جو وقت پہلے میرے ساتھ چل رہا تھا اب اس نے میرا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ دریا کے راستہ بدل لینے کا ایک مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ دریا مجھے اپنے زادِ سفر میں شمار نہیں کرتا یعنی اب میں اس کے کسی کام کا نہیں رہا۔ شعر کا پہلا مصرعہ ایک خاص قسم کا لہجہ متعین کرتا ہے جس میں دریا پر یہ الزام ہے کہ وہ مجھے چھوڑ کے چلا گیا ہے ورنہ میں تو ہمیشہ اس کے ساتھ ہی رہنا چاہتا تھا۔ اسے چھوڑنے کا میرا کوئی ارادہ نہیں تھا۔ اس طرح شعر سے یہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ مجھ کو چھوڑ دینے سے خود دریا کا ہی نقصان ہوا۔

چوں کہ شعر میں دریا زمانے یا وقت کی علامت ہے اس لیے شعر سے دو پہلو برآمد ہوتے ہیں، پہلا یہ کہ اب میں زمانے کے لائق نہیں رہا اس لیے زمانے نے مجھے چھوڑ دیا اور دوسرا پہلو یہ ہے کہ میں زمانے کے لائق تو تھا لیکن زمانے نے مجھے اپنے قابل نہیں سمجھا اور اس طرح اس نے اپنا ہی نقصان کیا۔

شعر کے پہلے مصرعہ ''وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاقؔ'' سے ایک مفہوم اور برآمد ہوتا ہے کہ پہلے دریا میرے

ساتھ ساتھ چل رہا تھا لیکن بعد میں جو تغیر اور تبدیلی رونما ہوئی تو میں اس کا ساتھ نہیں دے سکا۔ یعنی جب دریا نے راستہ بدلا تھا تو میں بھی اس کے ساتھ چل سکتا تھا لیکن اس کے ہمراہ چلنے کے بجائے میں وہیں مستحکم رہا جہاں پہلے تھا۔ اس طرح پورا شعر ایک روایت پسند ذہن کی علامت بن جاتا ہے جو تبدیلی اور تغیر کو بہ آسانی قبول نہیں کرتا۔

شعر میں 'وہ' سے دریا کے بجائے کوئی دوسرا شخص یا محبوب مراد لیا جائے تو مزید مفہوم کا اضافہ ہو سکتا ہے۔ اب دریا ہمارے اور محبوب کی ملاقات کا ذریعہ ہے اور اگر دریا کو وقت کی ہی علامت تسلیم کیا جائے تو اب وقت نے بھی کروٹ لے لیا ہے۔ اس لیے میرے محبوب نے مجھے چھوڑ دیا۔ اس طرح محبوب ایک مصلحت پسند شخص نکلا جس نے وقت کے ساتھ ساتھ خود کو بھی تبدیل کر لیا اور مجھے اکیلا چھوڑ گیا۔

اختصار شعر میں نہ صرف گہرائی و گیرائی پیدا کرتے ہیں بلکہ اس کو مؤثر اور دل پزیر بھی بناتے ہیں۔ نثر میں ادیب کو یہ آزادی حاصل رہتی ہے کہ وہ اپنے خیالات و تصورات کو تفصیل و وضاحت کے ساتھ بیان کرے مگر شاعری میں معاملہ قدر مختلف ہوتا ہے بالخصوص صنفِ غزل میں۔ یہاں محض ایک شعر میں شاعر کو اپنے پورے خیالات کو پیش کرنا پڑتا ہے۔ اسی لیے شاعر سے اس بات کا تقاضا کیا جاتا ہے کہ وہ وضاحت و صراحت کے بجائے اختصار سے کام لے اور کلام کو پُر لطف اور مؤثر ترین بنائے۔ اس اعتبار سے ادب میں علامت کی اہمیت نا قابلِ فراموش ہے۔

علامت کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ اپنے اندر وسیع معنی سموئے ہوتی ہے۔ یہ کسی طے شدہ مخصوص معنی کی ترجمان نہیں ہوتی بلکہ اس کے ذریعہ نئے نئے معنی تراشے جاتے ہیں۔ مثلاً بہار ایک علامت ہے جس سے کئی معنی مراد لیے جا سکتے ہیں۔ بہار سے مراد پھولوں کے کھلنے کا موسم، ہریالی اور شادابی، خوشی اور مسرت کی نوید یا زندگی کی علامت بھی ہو سکتی ہے۔ وقت اور زمانے کے اعتبار سے علامت کے معنی و مفہوم بدلتے رہتے ہیں۔ گویا شاعری علامتوں سے قوت حاصل کرنے کے بعد ہی الفاظ کو جذبات و افکار کی ترسیل کے طور پر بروئے کار لاتی ہے تب جا کے اس میں اثر آفرینی پیدا ہوتی ہے۔ شاعری کا لطف یہی ہے کہ قاری کا ذہن علامت کے پردے میں پوشیدہ خیال سے ربط پیدا کر لے۔ ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''علامت شے کو اس کے مخفی تصور سے منسلک کرتی ہے بلکہ یوں کہیے کہ جب شے علامت کا روپ اختیار کرتی ہے تو قاری کے ذہن کو اپنے مخفی تصور کی طرف موڑ دیتی ہے۔ جب شاعر کسی شے یا لفظ کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے تو اپنی تخلیقی جست کی مدد سے اس شے اور اس کے مخفی معنی میں ایک

رابطہ دریافت کرتا ہے۔شاعر کا سارا جمالیاتی حظ اس کی اسی جست کے
باعث ہے۔"41

ہم علامت کواس پُر معنی وجود کا نام دے سکتے ہیں جس کی معنویت اس سے الگ کسی اور وجود کے حوالے میں مضمر ہے۔شاعری میں علامت کے ذریعے تہہ تہیں پیدا ہوتی ہیں۔گویا علامت اپنے لفظی معنی کے علاوہ تہ در تہ مفاہیم کا ایک سلسلہ اپنے بطن میں پوشیدہ رکھتی ہے۔پھران معنوی پرتوں کا ایسا پائیدار رشتہ انسانی ذہن سے قائم کرتی ہے جس کے امکانات قوت متخیلہ کے ساتھ ساتھ وسیع تر ہوتے چلے جاتے ہیں۔مثال کے طور پر درج ذیل شعر ملاحظہ فرمائیں:

قفس میں ہوں گر اچھا بھی نہ جانیں میرے شیون کو
میرا ہونا برا کیا ہے نوا سنجانِ گلشن کو

(غالبؔ)

اس شعر کا بیان واقع یا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ میرے قفس میں ہونے کے باوجود بھی نواسنجانِ گلشن کو میرا وجود ناگوار و ناپسند ہے۔ایسے حالات میں میرے ہونے یا نہ ہونے اور شیون کرنے یا نہ کرنے کا کوئی مطلب نہیں ہے۔

جب ہم اس بیان واقع کو وسعت دیتے ہیں اور نئے طرز پر اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو اس کے اندر مختلف مفاہیم کا ایک سلسلہ نظر آتا ہے۔بیان واقع کی سطح پر کچھ اہم نکات پر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ میں قفس میں ہوں اور نواسنجانِ گلشن آزاد ہیں۔جب میں آزاد تھا اس وقت میرا شیون ان کو پسند نہیں تھا اور آج جب میں قفس میں ہوں پھر بھی ان کو میرا شیون ناپسند ہی ہے۔انہیں میرے شیون کے ساتھ ساتھ میرا وجود بھی ناگوار لگتا ہے اور وہ میرے وجود کو بھی ناپسند کرتے ہیں۔اب یہاں چند سوالات ذہن میں رقص کرنے لگتے ہیں۔جیسے: کیا میرا شیون نواسنجیوں سے مختلف ہے؟ میں اب قفس میں کیوں ہوں جب کہ پہلے میں آزاد تھا؟ شیون اور نواسنجی میں کیا فرق ہے؟ شیون دل سے نکلی ہوئی سچی اور فطری آواز ہے جب کہ نواسنجی کا مطلب نپی تلی اور بناوٹی آواز ہے۔اس طرح نواسنجی کے مقابلے میں شیون مختلف، منفرد، سچی اور فطری آواز ہے۔یہیں ان دیگر سوالوں کا جواب بھی ملتا ہے کہ میرے قفس میں رہنے کی وجہ یہ ہے کہ میری آواز سچی اور فطری ہے اور چوں کہ جو پرندہ سب سے زیادہ خوش نوا ہوتا ہے اسی کو سب سے پہلے قید کیا جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ مجھے بھی قید کر لیا گیا ہے۔

مذکورہ بالا شعر میں مشتمل قفس کو قید، شیون کو فلاح اور حق کی آواز، گلشن کو ملک اور نواسنجانِ گلشن کو سربراہانِ ملک مان لیا جائے تو شعر کا مفہوم کچھ یوں برآمد ہوگا کہ میری آواز یعنی ملکی معاملات پر میری تنقید سب سے مختلف اور

بہتر ہونے کے ساتھ ساتھ ملک کی فلاح اور ترقی کے لیے مثبت بھی تھی۔لیکن یہ میری حق گوئی ملک کے سربراہان کو راس نہ آئی اس لیے مجھے قید میں ڈال دیا گیا۔ مجھے قید کرنے کا سب سے بڑا مقصد میری آواز کو پست کرنا تھا کیوں کہ سربراہان طبقہ کو اس بات کا علم تھا کہ یہی وہ آواز ہے جس سے لوگوں کے افکار میں تبدیلی آسکتی ہے اور ہماری سربراہی کو نقصان پہنچ سکتا ہے۔اس لیے میرا آزاد رہنا نواسنجانِ گلشن کو ناگوار معلوم ہو رہا تھا لہٰذا انہوں نے مجھے قید میں ڈال دیا۔

علامت کا دائرہ تمام بالواسطہ پیرایوں سے زیادہ وسیع ہے۔علامت اپنے متعلقات اور تلازمات کے وسیلے سے یا ان کے سہارے تمام ممکنہ مفاہیم تک رسائی حاصل کرتی ہے۔اس طرح معنی کی مختلف سطحوں پر اس کا عمل دخل رہتا ہے اور ہر معنوی عمل سے ہم کسی نہ کسی ذہنی ردعمل تک پہنچتے ہیں۔تمام علامتی تخلیق سے مختلف قارئین اپنے اپنے فہم کے اعتبار سے علیحدہ علیحدہ مفہوم اخذ کرتے ہیں۔اس سلسلے میں ٹنڈل کا قول درج ذیل ہے:۔

> "What the reader gets from a symbol depends not only upon what the author has put into it but upon the reader's sensitivity and his consequent apprehension of what is there.
>
> قاری کو علامت سے کیا حاصل ہوتا ہے اس کا انحصار صرف اس پر نہیں کہ مصنف نے علامت میں کیا مفہوم رکھا ہے بلکہ قاری کی ذکی الحسی اور اس مفہوم کے ادراک پر بھی ہے۔42

علامتی تخلیق کی تفہیم میں مصنف اور قاری کے مفاہیم میں کوئی خاص مماثلت یا سروکار نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ قاری اپنی ذہانت کی بنیاد پر جس مفہوم کو اخذ کرتا ہے وہی اس کے لیے اہم اور اصل ہوتا ہے۔نظم کے متعلق اپنے خیال کا اظہار کرتے ہوئے ٹی۔ایس۔ایلیٹ کہتا ہے:

> "An independent object, the poem (or symbol) stands between author and reader, related in some fashion to each, but the

relationship between author and object is not necessarily similar to that between object and reader. It may express the author and suggest to the reader, but expression and suggestion need not coincide."

''نظم (یا علامت) جو ایک قائم بالذات شئے ہے شاعر اور قاری کے درمیان رہتی ہے اور کسی نہ کسی طرح اس کا رابطہ دونوں سے ہوتا ہے، لیکن ضروری نہیں کہ اس کا یہ رابطہ شاعر کے ساتھ بھی ویسا ہی ہو جیسا قاری کے ساتھ ہے۔ یہ (نظم یا علامت) شاعر کے مدعا کو ظاہر اور قاری کے ذہن کو (علامت کی طرف) منتقل تو کر سکتی ہے لیکن اس کے اظہار و انتقال میں مطابقت ہونا ضروری نہیں ہے۔''43

یہ بھی ممکن ہے کہ کسی علامتی شعر کی تفہیم کے دوران قاری کا ذہن دوسرے مفاہیم کے ساتھ شاعر کے مدعا کی طرف بھی منتقل ہو جائے۔ اس طریقے سے قاری اور شاعر کے مابین مطابقت کا کوئی پہلو نکل سکتا ہے۔ چوں کہ علامت اور اس کی تفہیم کا عمل ایک دوسرے کو متحرک کرتے ہوئے آگے بڑھتا ہے اس لیے شاعر اور قاری کے مابین مطابقت علامت کی تفہیم کا ضمنی پہلو ہے۔ کسی ایک قاری کے مختلف مفاہیم یا مختلف قارئین کے مختلف مفاہیم ہو سکتے ہیں اور اس میں سے کسی ایک مفہوم کی مصنف کے مفہوم سے مناسبت اتنی اہم نہیں ہوتی جتنی قارئین کے اخذ کردہ نجی مفاہیم کی ہوتی ہے۔

The Literary Symbol میں William York Tindall علامت کو ایک جگہ ظرفِ نشان قرار دیتے ہوئے علامت کی ترسیل کے متعلق لکھتے ہیں:

"In the sense of containing a sign, it may unite author, reader, and fact but significance is the symbol's lesser part. The greater part, remaining mysterious, carries

no guarantee of communicating."

''ظرفِ نشان کی حیثیت سے اس (علامت) کی معنی خیزی یہ ہے کہ یہ مصنف، قاری اور (پیش کی جانے والی) صداقت کو متحد کر سکتی ہے۔ لیکن یہ ایجاز علامت کے کچھ ہی حصے تک چلتا ہے۔ اس کا بڑا حصہ مرموز رہتا ہے اور ترسیل کا کوئی ذمّہ نہیں لیتا۔''44

رچرڈس اس سلسلے میں اپنا اظہار خیال اس طرح کرتے ہیں:

"If the symbol, apart from incorporated sign, has little value as communicator between author and reader, its value may lie in communication between itself and the reader."

''اگر علامت مصنف اور قاری کے درمیان ترسیل کار کی حیثیت سے زیادہ اہم نہ بھی ہو تب بھی اس کی اہمیت خود علامت اور قاری کے درمیان ترسیل کاری کی بنا پر ہو سکتی ہے۔''45

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منھ اندھیرے

بستی سے منھ اندھیرے نکلنے اور جنگل میں شام ہو جانے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ یہ ایک دن کا سفر ہے جس کا آغاز کرتے وقت ہم نے یہ سوچا تھا کہ دن رہتے ہی جنگل کو پار کر کے منزل مقصود پر پہنچ جائیں گے لیکن واقعتاً اس کے برعکس ہوا اور ہماری شام جنگل ہی میں ہو گئی۔ سفر کا آغاز کرتے وقت ہمیں اس بات کا گمان بھی نہیں تھا کہ جنگل ایک دیر طلب مرحلہ ہے۔ اس طرح ہمارا اندازہ وقت اور مقام کا تعین کرنے میں ناکام رہا۔ گویا جس سفر کا آغاز سوچ سمجھ کر کیا گیا تھا وہ بھی غلط اندازے کی وجہ سے صحیح وقت اور صحیح مقام پر ختم نہیں ہوا۔ اس عام مفہوم کے ذریعہ علامتی مفاہیم اخذ کرنے کے لیے چند نکات کو نظر میں رکھنا ضروری ہے جیسے بستی، جنگل، سفر، مسافر، راستہ اور

وقت وغیرہ۔

بستی اس دنیا کی علامت ہے۔سفر گزرتا ہوا وقت یا انسان کا ذہنی اور روحانی سفر ہے۔انسان بذاتِ خود بھی ایک مسافر ہے۔راستہ وہ ہے جس سے گزر کر انسان منزلِ مقصود تک پہنچتا ہے۔وقت وہ مقررہ زمانی وقفہ ہے جس میں یہ سفر طے کرنا ہے اور جنگل سے مراد وہ مشکلات ہیں جن میں الجھ کر انسان اپنی منزلِ مقصود تک پہنچنے میں ناکام ہو جاتا ہے۔

اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ اپنی منزل کو حاصل کرنے میں ہم کتنے ہی محتاط اور مستعد کیوں نہ ہوں لیکن فاصلے کا اندازہ کرنے میں ہم سے چوک ہو ہی جاتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہم وقت رہتے منزل تک نہیں پہنچ پاتے۔شعر کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ زندگی کے سفر میں جو مشکلات اور دشواریاں ہمارے سامنے آتی ہیں ہم ان میں الجھ کر رہ جاتے ہیں اور ان سے نکل کر منزل مقصود تک پہنچنا ہمارے لیے جوئے شیر لانے کے مترادف ہو جاتا ہے۔ اس لیے اصل مقصد کے حصول سے ہم قاصر رہ جاتے ہیں۔

اس طرح قاری کا اخذ کردہ نجی مفہوم مصنف کے مفہوم سے مختلف ہوسکتا ہے اور مصنف کے مفہوم سے قطع نظر قاری اپنے اور علامت کے درمیان ترسیل وابلاغ کے رشتے قائم کر لیتا ہے۔اگر مان لیا جائے قاری نے مذکورہ بالا شعر سے صرف پہلا مفہوم ہی اخذ کیا اور دوسرے مفاہیم کی طرف اس کا ذہن کسی دوسرے شخص نے منتقل کرایا جو قاری کے نزدیک قابلِ قبول ہے تو اسے بھی قاری کے اخذ کردہ مفہوم میں ہی شامل کیا جائے گا۔

علامت کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر انیس اشفاق لکھتے ہیں:

''علامتی بیان میں جیسے جیسے ہم الفاظ اور ان کے انسلاکات کا تجزیہ کرتے جاتے ہیں ویسے ویسے وہ بیان وسیع المفہوم ہوتا جاتا ہے اور ہر تجربے کے بعد جہاں موضوع بیان میں تنوع پیدا ہے وہیں اس کا تاثر بھی مختلف ہو جاتا ہے۔''[46]

آگے لکھتے ہیں:

''علامتی اسلوب کبھی مفہوم کو مختلف زاویوں سے پیش کرتا ہے اور کبھی بجائے خود کثیر المفہوم ہوتا ہے یعنی اس کا ہر لفظ معنی کا ذخیرہ ہوتا ہے اور ہر لفظ کے معنی دوسرے لفظ کے معنی سے مختلف لیکن متعلق ہوتے ہیں اور ہر لفظ مختلف مفاہیم کی ترجمانی میں قاری سے پورا تعاون کرتا ہے۔''

حقیقت یہ ہے کہ علامتی اشعار کا مفہوم لامحدود ہوتا ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ ان کے معنوی دائرے بذات خود لامحدود ہوتے ہیں اور جیسے جیسے شعر کے علامتی نظام کا تجزیہ کیا جاتا ہے ویسے ویسے اس کا معنوی دائرہ بڑھتا جاتا ہے۔اس طرح علامت کا عمل بحرِ بے کراں کی مانند ہوتا جاتا ہے۔

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے
اِک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی

(احمد مشتاق)

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ ہم نے کسی زمانے میں ایسا شہر آباد دیکھا تھا جہاں مختلف قسم کے لوگ آزادانہ طور پر مِل جُل کے رہتے تھے۔

علامتی پس منظر میں شہر رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے۔سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا اور ہر رنگ کا آوازوں میں ہونا مشترکہ تہذیب کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔'دیکھا تھا کبھی' اور 'کیا بات تھی' کے فقرے میں ایک قسم کے یاس اور ملال کی کیفیت نظر آ رہی ہے۔جس سے شعر کے تاثر میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔یہ فقرے یہ بتاتے ہیں کہ گزشتہ زمانے میں جہاں ہر شخص ایک دوسرے سے سُکھ دُکھ کا ساتھی ہوتا تھا آج وہاں ہر شئے ایک دوسرے سے بیگانہ نظر آ رہی ہیں۔شہر کی یہ رونق اپنے آپ میں ایک مثال تھی۔شاعر نے پہلے مصرعے میں اس رونق کو مختلف قسم کے پھولوں اور الگ الگ رنگ کی آواز کے ذریعے پیش کیا ہے۔سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا خوش نما اور خوش حال شہر کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ یہ ایک ایسے شہر کی علامت بھی ہے جہاں مختلف مذاہب وعقائد کے لوگ بلا تفریق مذہب وملت ایک ساتھ رہتے ہیں۔اسی آپسی میل جول اور بھائی چارگی کی بِنا پر یہ شہر مزید مثالی تھا۔شاعر کو اسی بات کا غم اور ملال ہے کہ یہ سب گزرے ہوئے زمانے کی باتیں ہیں۔دورِ حاضر میں صورتِ حال یہ ہے کہ نہ وہ پھول نظر آ رہے ہیں اور نہ ہی وہ مختلف قسم کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کے مفہوم پر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ عقیدوں اور مذہبوں کے اختلاف کے باعث اس روئے زمیں پر جو انتشار اور نفرت پھیل رہی ہے یہ شعر اس کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔اس زمانے میں ہر ایک پھول یعنی انسان ایک دوسرے کا حق مارنے میں لگا ہوا ہے۔مظلوم پر مزید ظلم کیے جا رہے ہیں اور ظالموں کو پناہ دیا جا رہا ہے۔جب کہ دورِ ماضی میں یہی اشخاص گنگا جمنی تہذیب کی مثال بنے ہوئے تھے اور ایک ہی جگہ سے کبھی بھجن کی آواز آتی تھی تو کبھی اذان کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کا مفہوم مشترکہ خاندان سے متعلق بھی ہوسکتا ہے۔شعر میں مشتمل سب پھول سے مراد خاندان کے تمام چھوٹے بڑے افراد اور سب رنگ کی آواز سے مراد اُن تمام چھوٹے بڑے افراد کی آواز لیا جائے تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ آج ترقی یافتہ دور میں مشترکہ خاندان کا تصور خواب کی مانند ہوگیا ہے۔ جب کہ کسی زمانے میں ہم اپنی میراث کو اسی مشترکہ خاندان میں تلاش کرتے تھے۔لوگ مشترکہ خاندان کو پسند کرنے کے ساتھ ساتھ ایسے خاندان کا حصہ ہونے پر فخر بھی کرتے تھے۔جس میں تین چار نسل کے افراد ایک ساتھ رہتے اور ہر خوشی و غم میں شریک ہوتے۔لیکن آج ایسے حالات نہ ہونے کی وجہ سے شاعر نے شدید غم اور ملال کا اظہار کیا ہے۔

اس طرح جیسے جیسے سب پھول اور سب رنگ کی آوازوں کا علامتی ادراک کیا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی معنویت مستحکم ہوتی جاتی ہے اور شعر کے معنوی اطلاق کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔

علامت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ علامت کا استعمال اپنی بات میں ابہام پیدا کر کے براہ راست نہ کہنے کے لیے بھی کیا جاتا ہے۔ جبر و استبداد کے ماحول میں اس اسلوب کے ذریعے سچائی کا اظہار اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کی مختلف تاویلیں ہوسکیں، اس کی تشریح مشکل ہو اور اس طرح کسی ظالم یا جابر حکومت کے ظلم سے بچا جا سکے۔ ناسازگار سیاسی و سماجی ماحول میں بات علامت کے پردے میں چھپا کر کہنا عام ہو جاتا ہے۔بعض ناقدین اسے فرار یا بزدلی بھی کہہ بیٹھتے ہیں، لیکن دراصل یہ اپنی بات کہنے کا ایک اسلوب، رجحان اور ڈھنگ ہے۔ باطنی اور روحانی علوم میں بھی اس انداز کو ناقدر شناسوں اور کم فہم لوگوں سے روحانی اسرار و رموز کو الگ رکھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

حوالہ جات

1. S.K Ienger, Philosphy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite and art:New york 1951, P35
2. Do, P 33
3. Do, P 32
4. Wilbur Marshall Urban, Language and Reality: The Philosophy of Language and The Principles of Symbolism: London 1951, P411-412
5. The New Encyclopedia Of Britannica: London, 15th Edition,vol 17,1973-74,P900
6. The Encyclopedia Of Americana, Grolier, Incorporated, Danbury,Vol.26,1972,P.166
7. Webster's Encyclopedia Unabridged Dictionary,P41
8. Alex Preminger Primceton- Encyclopedia of poetry and poetics: New Jersy-1974, P.833
9. Do, P.833
10. William york Tindall: New Litrary Symbol New York,1955:P5
11. Edmond Wilson: Axel's Castle: London-1936: P21-22
12. William york Tindall: New Litrary Symbol: New York,1955:P10
13. Rane Wallek and Austin Warren: Theory of Litrature: London 1961,P193

14. Alex preminger Primceton, Encyclopedia of poetry and poetics: New Jersy-1974, P.835

15. William york Tindall: New Litrary Symbol: New York,1955:P39

16. Northrope Frye. Anatomy of Criticism: P367

17. Charles Chadwick:Symbolism: London,1973,P2-3

18 ڈاکٹر وزیر آغا: علامت کیا ہے؟ مقالہ، مشمولہ ''علامت''، لاہور، جنوری1996ء ص14

19 نجم الغنی، بحرالفصاحت جلد دوم، قومی زبان برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 2006، ص967

20 شمس الرحمٰن فاروقی، درس بلاغت: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 2004:ص19

21 نجم الغنی، بحرالفصاحت جلد دوم، قومی زبان برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، 2006، ص1092

22 امجد علی اشہری: ایشیائی شاعری: دوسرا ایڈیشن: حافظ آباد پریس لاہور: ص71

23 رشید الدین وطواط: حدائق السحر فی دقائق الشعر: ص28-29

24 شمس قیس رازی، المعجم فی معایر اشعار العجم: تہران1959ء

25. AlexPreminger:Encyclopedia of Poetry and Poetics 1974,P767

26. Do

27. William Empson.Seven Types of Ambiguity: London1974,P2

28: حکیم نجم الغنی، بحرالفصاحت جلد دوم، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نئی دہلی، 2006
صفحہ:1423-1424

29. Angus Somerville Fletcher.Allegory-The Theory of Symbolic Mode: New York-1967,P.16-17

30. John Huizinga.Tr. F. Hopman,The Waning of The Middle Ages: New York- 1954, P.205

31. Wilbur Marshall Urban, Language and Realty:The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism:London-1951,P.413
32. Do,P.408
33. Do,P.403
34. Do,P.405
35. Do,P.405
36. Philosophy in a new key: S.K Langer, New York, 1951, P. 45-46
37. Do P. 45-61
38. Do P. 45-49
39. Philip Wheel Wright, The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism, Bloomington- 1954,P.21

40: Mary Anita Ever, A Survey of Mystical Symbolism: London-1933, Preface

41: ڈاکٹر وزیر آغا: علامت کیا ہے؟ مقالہ، مشمولہ ''علامت''، لاہور، جنوری 1996ء ص 15

42. William York Tindall,The Literary Symbol: New York- 1955, P.17
43. Do, P.17
44. Do, P.17
45. Do P.17

46 ڈاکٹر انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۹۵ء: صفحہ: ۹۶، ۹۷

47 ایضاً: صفحہ: ۱۰۲

باب سوم:

مشرقی ومغربی مکتبۂ فکر میں علامت نگاری کا تصور اور اس کے اثرات

1. اردو غزل پر فارسی علامت نگاری کے اثرات
2. اردو غزل پر مغربی علامت نگاری کے اثرات

اردوغزل پر فارسی علامت نگاری کے اثرات

غزل اردو شاعری کی سب سے مقبول و معروف صنف ہے۔اس میں مواد یا موضوع کو پیش کرنے میں جو اسلوب، انداز بیان اور طرز ادا اختیار کیے جاتے ہیں وہ انتہائی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔علامت کو غزل کے ہر دور میں استعمال کیا جاتا رہا ہے۔اردو غزل میں علامت کا استعمال مختلف زمانے میں مختلف معنی و مفہوم کے لیے ہوتا رہا ہے۔ابتدا میں اکثر و بیشتر علامتیں فارسی ادب سے مستعار تھیں۔ترقی پسند شعرا نے ان علائم کو غزل میں نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا۔غرض غزل میں علامتیں کبھی مذہب سے آئیں تو کبھی روایت و تہذیب کے بعض مظاہر علامتوں کی شکل اختیار کرتے ہیں۔

چوں کہ غزل ایجاز و اختصار کا فن ہے اس لیے علامتیں اس اختصار میں سحر کاری کا کام کرتی ہیں۔غزل کے فن میں علامتوں کی اہمیت مسلم ہے اور اس میں عہد بہ عہد تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔مثلاً گل و بلبل سے پیدا علامت ہر دور میں مختلف رہی ہے اور لفظ ''سرخ'' کبھی خوشی، قربانی اور خطرے کی علامت رہا ہے تو کبھی انقلاب کا ہم معنی ٹھہرا ہے۔غزل کی قدیم علامتوں میں گل و بلبل، شمع و پروانہ، ساقی و میخانہ وغیرہ کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔

اردو غزل پر فارسی علامت نگاری کے اثرات کا تجزیہ کرنے سے قبل فارسی شاعری کا جائزہ لینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔جس سے اردو غزل پر مشرقی علامت نگاری کے اثرات کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔فارسی شاعری میں گل، بلبل، شمع، پروانہ اور باغ وغیرہ اپنے اصل مفہوم (لغوی معنی) میں مختلف مناظر کی تصویر کشی کرنے کے لیے یا تشبیہ و استعارے کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔بلبل کہیں خطیب کا کردار ادا کرتی ہے تو کہیں پیڑ کی شاخ پر بیٹھی ہوئی نغمہ سرائی کرتے ہوئے پھولوں کو دعائیں دیتی نظر آتی ہے۔وہ اپنے حسن پر ناز کرتی ہے اور درختوں پر اس کی موجودگی باغ کے حسن میں اضافہ کا سبب بنتی ہے۔شمع کہیں محض محفل کو روشن کرنے کا کام کرتی ہے اور کہیں محبوب کے لیے تشبیہ کا کام بھی انجام دیتی ہے۔فارسی کی اولین شاعری میں شمع کے ساتھ استعمال ہونے والا پروانے کا تلازمہ غائب ہے۔آئینہ کو محض حسن کے لوازم کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔مگر صوفی شعرا مثلاً فریدالدین عطار، جلال الدین رومی اور سنائی غزنوی وغیرہ نے آئینہ کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔آئینہ ہی ایسا لفظ ہے جسے اپنی علامتی قوت کی بنا پر غالباً سب سے پہلے علامتی معنوں میں استعمال کیا گیا۔شروع شروع میں آئینے نے علامت کے طور پر مختلف صوفیانہ مسائل کی ترجمانی کی۔اس کے بعد آہستہ آہستہ وہ دوسرے جُزیات کی نمائندگی بھی کرنے لگا۔مثال کے طور پر فارسی شاعری سے چند شعرا کے اشعار اور ان کے مفاہیم ملاحظہ فرمائیں:

فرخی:۔

بلبلاں گوئیا خطیبا نند
بر درختاں ہمی کنند خطب

اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ بلبل درخت پر ایسے بول رہی ہے کہ گویا خطاب کر رہی ہو۔

بلبل سرود راست کند بر سمن
صلصل قصیدہ نظم کند بر چنار

بلبل چمن میں نغمہ سرائی کر رہا ہے اور فاختہ چنار کے درخت کے اوپر قصیدہ پڑھ رہا ہے۔

از فراواں گل کہ بر شاخ درختاں بشکفد
راست پنداری درختاں گوہر آوردند بار

درخت کی شاخ پر پھول اس طرح کھلے ہوئے ہیں کہ اس کی ہر شاخ موتیوں سے مزین نظر آ رہی ہے۔

چو اندر باغ تو بلبل بدیدار بہار آید
ترا مہمان ناخواندہ بروزی صد ہزار آید

بہار آنے پر بلبل خود بہ خود ہزاروں کی تعداد میں باغ کی طرف آتے رہتے ہیں انہیں کسی کے مہمان نوازی کی ضرورت نہیں ہوتی۔

منوچہری:۔

جرس دستانِ گونا گوں ہمی بود
بسانِ عندلیبے با عنادل

بلبل کی چہچہاہٹ میں اتنا زیادہ سوز ہے کہ وہ فریاد کرتی معلوم ہو رہی ہے۔

امیر معزّی:۔

دعا گرند بشاخِ چنار مر گل را
تزرو و فاختہ و عندلیب و قمری و سار

مزکورہ بالاشعر میں شاعر نے یہ بتایا ہے کہ تزرو، فاختہ،عندلیب،قمری اور سار نامی پرندے چنار کی شاخ پر بیٹھ کر دعا گو ہیں۔لہٰذا اس شعر میں شاعر نے ان کی آواز کو بھی فریاد کی مانند بتایا ہے۔

ای فاختہ تو باری عاشق نہ ای چومن
چندیں منال بر گل و بر سرو زار زار

اس شعر میں شاعر فاختہ سے مخاطب ہو کر کہہ رہا ہے کہ اے فاختہ تو میری طرح عاشق نہیں ہے اس لیے تم گل اور سرو پر ملال کیوں کر رہے ہو۔ یہاں یہ محسوس کیا جا سکتا ہے کہ فاختہ تشبیہ کے مرحلے سے گزر کر علامت کی منزل کی طرف بڑھ رہی ہے۔

سنائی غزنوی:۔

سوی حق شاہراہ نفس و نفس
آئینۂ دل زدودن آمد و بس

اگر آپ راہِ حق پر چلنا چاہتے ہیں تو ضروری ہے کہ سب سے پہلے اپنے دل کے آئینے کو صاف کیا جائے۔

آئینہ دل ز زنگ کفر و نفاق
نہ شود روشن از خلاف و شقاق

دل کے آئینہ کو کفر ونفاق سے پاک رکھو جو کہ زنگ کی مانند ہے کیوں کہ ایسے دل میں روشنی کی رسائی نہیں ہوتی جو شقاق یعنی سخت ہوتے ہیں۔

صورتِ خود در آئینہ دل خویش
بہ تواں دید ازاں کہ در ِگل خویش

خود کی صحیح (حقیقی) تصویر دل کے آئینہ میں ہی دیکھی جا سکتی ہے،ِگل یعنی جسم ہماری اصل پہچان نہیں ہے جس کی تصویر ایک عام آئینہ دکھاتا ہے۔

فریدالدین عطار:۔

گر تو میداری جمالِ یار دوست
دل بداں مائینۂ دیدار اوست

اگر تجھے جمال یار کا شوق ہے یا تو خدا کا جلوہ دیکھنا چاہتا ہے تو تجھے اپنے دل کے آئینے میں دیکھنا ہوگا۔

مذکورہ بالا اشعار کی تفہیم کے بعد سعدی کے کلام کا مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سب سے پہلے سعدی نے اپنے کلام میں گل وبلبل اور شمع و پروانہ وغیرہ کو ان کے تلازموں کے ساتھ علامتی پیکر میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ چوں کہ سعدی کی شاعری ان تلازموں کو بنیاد فراہم کرتی ہے اس لیے وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہوتے نظر آتے ہیں۔ اس لیے سعدی کے اشعار کو یہاں تفصیل سے پیش کرنا مناسب معلوم ہو رہا ہے۔ جس سے ان تلازموں کی زیادہ سے زیادہ مثالیں سامنے آسکیں اور انہیں سمجھنے میں بھی آسانی ہو۔

سرو بالایت اگر چوں گل در آید چمن
خاک پایت نرگس اندر چشم بینائی کشد

دلم دربند تنہائی بفر سود
چو بلبل در قفس روزِ بہاراں

چوں سرائیدن بلبل کہ خوش آید در باغ
لیکن آں سوز ندارد کہ بود در قفسی

من پروانہ صفت پیش تو اے شمع چہ گل
گر نہ سوزم گنہ من نہ خطای تو بود

گر در آفاق بگر دی بجز آئینہ ترا
صورتی کس ننماید کہ بروی مانی

سعدی حجاب نیست تو آئینہ پاک دار
زنگار خوردہ خود ننماید جمالِ دوست

سعدی کے مذکورہ بالا اشعار میں شمع و پروانہ اور گل و بلبل نے تلازموں کی شکل اختیار کر لی ہے۔ جب کہ اس کے پہلے کے شعرا کے یہاں بلبل محض نغمہ سرائی کا کام انجام دیتا تھا اور گل صرف باغ کے حسن اور شادابی کو بڑھانے کا کام کرتا تھا۔ اسی طرح شمع محفلوں کو روشن کرنے کا کام انجام دیتی تھی۔ سعدیؔ غالباً پہلے ایسے شاعر ہیں جنہوں نے ان الفاظ کو اصل مفہوم سے علیحدہ کسی علامتی اور تلازماتی پیکر میں پیش کیا ہے۔ سعدی کے یہاں بلبل محض نغمہ سرائی ہی نہیں کرتا بلکہ یہ گل پر عاشق ہے اور اس سے فریاد بھی کرتا ہے۔

ای بلبل اگر نالی من باتو ہم آوازم
تو عشقِ گلِ داری من عشقِ گل اندامی

اسی طرح ان کے یہاں شمع کا استعمال محض روشنی کے لیے نہیں ہوتا بلکہ یہ پروانے کی معشوق کے ساتھ ساتھ سوز و گداز کی علامت بھی ہے۔

شبی یاد دارم کہ چشمم نخفت
شنیدم کہ پروانہ با شمع گفت
کہ عاشقم گر بہ سوزم رواست
ترا گریہ و سوز بارے چراست

سعدیؔ کی شاعری کو فارسی شاعری کے علامتی نظام کی بہترین مثال کہا جا سکتا ہے۔ اسی کے ساتھ سعدیؔ کے نام کو اس نظام کے بنیاد گزاروں کی فہرست میں سب سے اوپر رکھنا بے جا نہ ہوگا۔ ڈاکٹر انیس اشفاق نے سعدیؔ

کو فارسی شاعری کے علامتی نظام کے معمارِ اول کے طور پر پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''سعدی سے قبل عربی علامتیں بھی فارسی میں زیادہ مستعمل نہیں تھیں۔ اس طرح سعدی کی شاعری ہی فارسی شاعری کے علامتی نظام کی بہترین مثال ہے اور سعدؔی کو اس نظام کا معمارِ اول کہا جا سکتا ہے۔'' 1ے

سعدؔی کے بعد فارسی شعرا کے یہاں ان کا یہ علامتی نظام عام ہو گیا۔ خواجہ حافظ نے اپنی غزلوں میں سب سے زیادہ اس علامتی نظام سے کام لیا ہے۔ سعدؔی کے بعد فغاؔنی نے اس روایت کو مزید آگے بڑھایا۔ وہ تشبیہات و استعارات کا دلدادہ شاعر تھا اور انہیں تشبیہات و استعارات کی بدولت اس کا کلام جدت اور اختصار جیسی خصوصیات سے مزین ہو گیا ہے۔ اسی زمانے میں نظیری اور عرفی وغیرہ ہندوستان منتقل ہو گئے جنہوں نے اس طرز کی پیروی کے ساتھ ساتھ نئے نئے تجربوں کے ذریعے اس طرز کو مزید پختگی بھی عطا کی۔ ہندوستان آئے ہوئے فارسی کے شعرا نے اس سبک کو یہاں اس قدر رواج دیا کہ یہ ایرانی شاعری سے بڑی حد تک مختلف ہو گیا یہی وجہ ہے کہ ایرانیوں نے اسے سبک ہندی کا نام دیا ہے۔ ان شعرا کی سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ انہوں نے ایرانی شاعروں کے مقابلے میں مزید زیادہ علامتی پیرایۂ اظہار اختیار کیا۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں کے فارسی شعرا کا انداز بیان ایرانی شعرا کے انداز بیان سے حد درجہ وسیع اور مختلف ہے۔ اس کی ایک خاص وجہ یہاں کی تہذیب، سماجی رسم و رواج، عقائد و اوہام اور قدرتی مناظر بھی ہیں۔

اتنی بات تو ہر شخص جانتا ہے کہ کوئی بھی چیز یکا یک وجود میں نہیں آتی لہٰذا سبک ہندی بھی ایک عرصے سے اپنا سفر طے کرتے ہوئے وجود میں آئی۔ ہندوستان میں فارسی شعرا کی آمد ہونے سے ہی ان کے اسلوب سخن میں تبدیلی رونما ہونے لگی تھی اور یہاں کے تشبیہات و استعارات جیسی دیگر صنعتوں کے ساتھ ساتھ خیال بانی و مضمون آفرینی اپنی کشش کی بدولت شعرا کے ذہنوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے لگے تھے۔ اس کی ایک بہت بڑی وجہ یہ ہے کہ ایران سے آئے فارسی شعرا کے مشاہدے میں قدرتی طور پر ہونے والا اضافہ تھا۔ چنانچہ کمال خجدی، جامی اور امیر شاہی وغیرہ کے یہاں اس طرز تازہ کی مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں:

کمال اشعار اقرافت جو اعجاز
گرفتم سر بسر وحی است و الہام

(کمال خجدی)

نشکستہ دل ز ہجر کی از دیدہ خوں رود
از شیشہ تا درست بود بسادہ چوں رود

(جاؔمی)

شاہی خیال خاص بگو از دھان دوست
جوں ایست لذتسی سخنان شنودہ را

(امیر شاہی)

در اصل ایران سے ہندوستان منتقل ہونے والے شاعر ہی سبک ہندی کے تشکیل کی اصل وجہ تھے جنھوں نے مواد اور ہیئت کی سطح پر نئے نئے تجربات کیے اور ایک نئے علامتی اور شعری نظام کی بنیاد رکھی۔ ہندوستان کی آب وہوا ان تجربات کے لیے سازگار تھی جس سے یہ نئے انداز کی شاعری بڑی تیزی سے پروان چڑھنے لگی۔ اس عہد کے اہم شعرا میں فیضی، ابوالفتح اور عبدالرحیم خانِ خاناں کے نام قابلِ ذکر ہیں جنھوں نے اپنی شاعری میں فکری عناصر کو اولیت دی۔ اس وقت کی شاعری میں ایہام، تہداری، پیچیدگی، اختصار اور معنیٰ آفرینی کے عناصر نمودار ہونے لگے جو بعد کے شعرا مثلاً صائبؔ، کلیم، ہمداؔنی اور طالبؔ آملی وغیرہ کے لیے مشعلِ راہ بنی۔ اس اسلوبِ شاعری میں بیدؔل کو سب سے زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی۔

ان شعرا نے اپنے اشعار میں نئی نئی ترکیبیں استعمال کیں جو قاری کے ذہن کو فوراً اپنی طرف متوجہ کر لیتی ہیں۔ ان ترکیبوں میں الفاظ کو اس طور پر استعمال کیا گیا ہے کہ وہ تخلیقی جہتوں کی حامل ہوگئی ہیں۔ ان کے تشبیہی، استعاراتی اور تمثیلی پیرایوں میں ایک نئے شعری نظام کا احساس ہوتا ہے۔ اس شعری نظام کو مزید واضح کرنے کے لیے ذیل میں چند اشعار درج کیے گئے ہیں جس سے شعری اسلوب میں ہیئتی اور معنوی سطح پر تبدیلی کی وجوہات کے ساتھ ساتھ شاعری پر پڑنے والے ان کے اثرات کو بھی واضح کیا جا سکے۔ اسلوب میں تبدیلی کا یہ اشاراتی رجحان رفتہ رفتہ علامتی پیرایہ اختیار کرنے لگا اور اشاراتی اسلوب تشبیہ، استعارہ اور تمثیل کی حدوں سے نکل کر علامتی حدود میں داخل ہونے لگا۔ مثال کے طور پر نظیری کے چند اشعار اور اس کا خلاصہ ملاحظہ فرمائیں:

بلبلاں گل ز گلستاں بہ شبستاں آرید
کہ دریں کنج قفس زمزمہ پردازے است

شاعر بلبلوں سے مخاطب ہوکر کہتا ہے کہ اے بلبلوں پھول کو باغ سے شبستاں یعنی محفل میں لے آ ؤ جہاں ایک زمزمہ پرداز یعنی پرندہ/ طائر قید ہے۔ بلبل کی فطری جگہ باغ ہے اور قفس اس کے لیے غیر فطری جگہ ہے۔ اسی طرح گلستاں پھول کی فطری جگہ ہے اور شبستاں یعنی محفل اس کے لیے نامناسب اور غیر فطری جگہ ہے۔ چوں کہ بلبل بغیر گل کے نہیں رہ سکتا اس لیے پھول کو محفل میں لانے کے لیے کہا جا رہا ہے جو بلبل کے لیے قفس ہے۔ شعر میں بلبل، گل، گلستاں، شبستاں، کنج قفس، اور زمزمہ پرداز علامتی طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ علامتی مفہوم کے اعتبار سے اس شعر کا اطلاق خود نظیری پر ہوتا ہے۔ جو ایران سے ہندوستان آیا اور درباروں کا پابند ہونے پر مجبور ہوا اور اسی کے عہد میں ایران سے دوسرے شعرا بھی ہندوستان منتقل ہو رہے تھے۔ اس طرح بلبلاں ان ایرانی شعرا کی علامت ہے جو ابھی تک درباروں کے پابند نہیں ہیں۔ گلستان خود ایران کی علامت ہے۔ شبستان ہندوستان کی علامت ہے۔ کنجِ قفس وہ دربار ہے جس کا نظیری پابند تھا اور گل ایران کا کوئی خاص تحفہ یا ایرانی شعرا کا کلام ہے۔ یعنی نظیریؔ کے لیے ہندوستان ایک غیر فطری جگہ تھی۔ اس لیے اب وہ ہندوستان منتقل ہونے والے دوسرے شعرا (بلبل) سے مخاطب ہوکر ایران کی کوئی خاص شئے (گل) اس دربار (کنجِ قفس) میں لانے کے لیے کہہ رہا ہے جس کا وہ منتظر ہے۔

چو ذرّہ محرمِ جاوید آفتاب شدم
بہ آشنائیِ مشتِ شرر چہ کار مرا

درج بالا شعر کا مفہوم یہ ہے کہ میں تو ذرّے کی مانند ہمیشہ کے لیے آفتاب کا محرمِ راز ہو گیا ہوں۔ مجھے ان چنگاریوں کی دوستی سے کیا سروکار ہے جو ایک لمحہ کے لیے چمکتی ہیں اور فنا ہو جاتی ہیں لیکن آفتاب قائم و دائم رہنے والی شئے ہے۔

ترسم بہ لالہ و سمنِ اوَ زیاں زسر
طرفِ چمن ز سبزۂ بیگانہ پرشدہ است

شعر کا ظاہری مفہوم ہے کہ چمن کا کنارہ سبزۂ بیگانہ (خود بخود نمودار ہونے والے سبزہ) سے بھر گیا ہے لہٰذا مجھے ڈر ہے کہ کہیں یہ قصداً اُگائے گئے پودوں لالے اور سمن کے لیے نقصان دہ ثابت نہ ہوں۔
شعر کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ سبزۂ بیگانہ چمن کے حسن کو مجروح کرتا ہے اس لیے اسے چمن میں جگہ نہیں دی

جاتی ہے۔لیکن باغباں کی لاپرواہی کی بدولت یہ چمن کے کنارے کنارے پر قائم رہتے ہیں۔اوراب کنارہ سبزۂ بیگانہ سے بھر گیا ہے۔اس لیےاب یہ خوف ہے کہ پورے چمن میں پھیل کر یہ سمن اورلالے کونقصان پہنچائے گا۔

علامتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو سبزۂ بیگانہ سے ذہن انگریزوں کی طرف منتقل ہوتا ہے۔چمن ہمارا ملک ہندوستان ہےاور لالہ وسمن یہاں کا مال و دولت ہےجس کی وجہ سے اسے سونے کی چڑیا کہا جاتا تھا۔اس مفہوم کا اطلاق اس دور کے ہندوستان پر ہوتا ہے جب انگریز رفتہ رفتہ اس ملک میں چاروں طرف پھیل رہے تھے اور ہندوستان کواپنے خزانوں کے خالی ہو جانے کا خطرہ محسوس ہونے لگا تھا۔اسی پس منظر میں عُرفی کا شعر ملاحظہ فرمائیں:

امن از گل باغ می جویم تو گل از باغ می جوئی
من آتش از دخاں بینم تو از آتش دخاں بینی

شاعر کہتا ہے کہ میں پھول سے باغ کی طلب کرتا ہوں اورتو باغ سے پھول کی۔میں دھوئیں سے آگ کا پتہ لگالیتا ہوں اورتو آگ سے دھوئیں کا۔شعر کامفہوم عرفی پربھی منطبق ہوتا ہےیعنی وہ شعر میں مستعمل الفاظ کے ذریعے اپنے احساس وادراک کودوسرے کےاحساس وادراک پرفوقیت دیتا ہے۔پھول، باغ، آگ اور دھواں کو شعر میں علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔اگر باغ کودنیا کی علامت اور پھول کواس کےایک جُزئی مظہر کی علامت مان لیا جائے۔اسی طرح دھواں کوآلام ومصائب کی علامت اورآگ کوایک ایسے جوش اور ولوے کی علامت مان لیا جائے جوآلام ومصائب سے جدوجہد کرنے کی تحریک دیتی ہےتواس شعر کےمعنی ومفہوم میں مزید وسعت پیدا ہو سکتی ہے۔اس سلسلے میں فیضی کاایک شعر ملاحظہ فرمائیں

ترسم کہ رفتہ رفتہ شود برقِ خانہ سوز
ایں شمعِ دل فروز کہ در خانۂ من است

شاعر کہتا ہے کہ مجھےاس بات کاخوف ہے کہ میرے گھر میں موجوددل کوروشن کرنے والی شمع گھر کو پھونک دینے والی بجلی نہ بن جائے۔اس شعر میں شمع تابندہ خواہش کی علامت ہے۔یعنی کبھی کبھی خواہشوں کی شدت انسان کوفنا کی طرف لے جاتی ہے۔

عُرفیؔ، نظیریؔ، کلیم اور صائبؔ وغیرہ نے فارسی شاعری کی معنوی سطح کو بلند کیا اور بیدلؔ نے اس معنوی سطح کو استعاراتی اور علامتی اسلوب سے مزید مستحکم کر دیا۔ بیدل کے یہاں کئی ایسی علامتیں ہیں جو صوفیانہ کلام کے وسیلے سے ان کی شاعری میں در آئی ہیں۔لیکن ان کی شاعری میں ان علامتوں کی معنویت میں کافی اضافہ ہوا ہے۔اب یہ علامتیں نئے نئے مفاہیم کو ادا کر رہی ہیں۔ بیدل کی شاعری میں روایتی علامتوں کے ساتھ ساتھ نئی اور نجی علامتیں بھی نظر آتی ہیں جس سے انہوں نے علامت کے آفاقی نظام کی تشکیل کی۔ بیدل نے آئینہ اور اس کے تلازمات کی بِنا پر بے شمار علامتی مفاہیم ادا کیے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں لفظ آئینہ کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔ بیدل سے پہلے آئینہ صرف صوفیانہ موضوعات و معانی کی نمائندگی کرتا تھا۔لیکن بیدلؔ نے آئینے کی تمام صفات کو وا کرنے کی کوشش کی ہے۔ آئینے میں بہ یک وقت صفائی، پاکیزگی، صیقل پزیری، عکس قبول کرنے کی صلاحیت، رنگا رنگ مناظر کو یکجا کر کے دکھانا، آب و تاب اور نور آفرینی وغیرہ جیسی کئی صفات پوشیدہ ہوتی ہیں۔اسی طرح آئینہ زینت و آرائش کا ذریعہ بھی ہے اور حیرت کی گوناگوں کیفیات کا عکاس بھی۔آئینہ کے مثبت صفات کے علاوہ اس کے کچھ منفی صفات بھی ہیں۔مثلاً آئینے میں صرف عکس کا نظر آنا اور حقیقی شئے کا اس سے علیحدہ ہونا۔عکس کا آئینے سے کوئی حقیقی تعلق نہ ہونا۔اس کی خراش پزیری اور شکست آمادگی وغیرہ۔

بیدلؔ کی شاعری میں آئینہ کے ساتھ ساتھ 'طاؤس' اور 'حباب' کو بھی علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ انہوں نے 'طاؤس' کو جمالیاتی علامت کے پس منظر میں استعمال کیا ہے۔اس علامت کے ذریعے انہوں نے باطنی اور خارجی (بیرونی) حسن و جمال کے فکری اور معنوی پہلو کو پیش کیا ہے۔ بیدلؔ نے حباب سے بھی نئے نئے علامتی مفاہیم پیدا کیے ہیں۔انہوں نے حباب کے ذریعے مادی اور مابعدالطبیعاتی مسائل کے کئی پہلوؤں کو آشکار کیا ہے۔ یہاں بیدلؔ کے علامتی نظام کا مختصر جائزہ پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے جس سے بعد کے اردو شعرا بڑی حد تک متاثر نظر آتے ہیں۔ بیدل کی مذکورہ علامتوں کو بعد کے شعرا نے اپنی شاعری میں مستعمل کیا۔البتہ 'طاؤس' لفظ کا استعمال بہت کم ہوا ہے اور جہاں ہوا بھی ہے تو محض جمالیاتی سطح پر۔ بیدل کی مذکورہ علامتوں پر مشتمل چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

بیدل بجرم آں کہ چو آئینہ سادہ ایم
خاکسترِ زمانہ بسر می کشیم ما

مذکورہ بالا شعر میں شاعر کہتا ہے کہ میرا جرم صرف اتنا ہے کہ میں ایک سادہ آئینے کی مانند ہوں جس کی وجہ سے ہم کو زمانے بھر کی خاک اپنے اوپر ڈالنا پڑ رہا ہے۔یعنی سادہ آئینہ ہونے کی وجہ سے ہم پر پڑنے والی دھول جمتی ہی جارہی ہے اوراس کی صفائی نہ ہونے کے باعث اب اس میں کسی کا عکس بھی دکھائی نہیں دیتا۔

شعر کے دوسرے مصرع میں مشتمل 'خاکسترِ زمانہ' سے ذہن دنیا کے ان تغیرات کی طرف منتقل ہوتا ہے جو مسلسل آئینہ یعنی حق بولنے کی قوت کو کمزور کررہے ہیں اوران تغیرات کی زد میں آکر حق گویوں کی شخصیت بھی مجروح ہورہی ہے۔ یہاں تک کہ وہ خارج کا عکس اتارنے سے بھی محروم ہوگیا ہے۔شاعر یہاں آئینے کے پس پردہ انسانی وجود کے مقاصد کے فوت ہوجانے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہہ رہا ہے کہ کیا آئینے کی طرح انسان بھی اپنے اصل مقصد کو فوت کر چکا ہے۔یا اب اس کا ضمیر ہی زندہ نہیں ہے۔

آئینہ نقش بندِ طلسم خیال نیست
تصویرِ خود بلوحِ دیگر می کشیم ما

آئینہ محض ظاہری اور مادی اشیا کو ہی منعکس کرسکتا ہے۔ وہ ہمارے تصور، ہماری سوچ یا ہمارے خیال کا انعکاس کرنے سے قاصر ہے۔شاعر کہہ رہا ہے کہ جو آئینہ میرے درپیش ہے وہ میرے طلسمِ خیال کا نقش نہیں بنا سکتا ہے اس لیے ہم اپنی تصویر کسی دوسرے لوح میں کھینچ رہے ہیں۔یعنی ہمارے خیالی دنیا کا طلسم اتنا پیچیدہ ہے یا ہمارا حوصلہ اتنا بلند ہے کہ اس کی مثال اس زمانے میں نظر نہیں آتی لہٰذا اب ہمیں آئینہ کے ماسوا کسی دوسرے لوح کی تلاش ہے۔

بسکہ ما آزاد گان را از تعلق وحشت است
عکسِ ما چوں آب داند قعرِ چاہِ آئینہ

ہم آزاد لوگوں کو ہر علاقے سے وحشت ہوتی ہے اور ہمارا عکس آئینے کو کنواں سمجھ کر اس سے ڈرتا ہے۔اس شعر میں آئینہ دنیا کے الگ الگ علاقوں کا استعارہ ہے۔اس شعر میں یہ بات غور طلب ہے کہ آئینے سے شاعر نہیں بلکہ اس کا عکس خوف زدہ ہے۔یعنی شاعر علائقِ دنیا (آئینہ) سے اتنا زیادہ ڈرا ہوا ہے کہ اس کا عکس بھی آئینے کو دیکھ

کر خوف محسوس کرتا ہے۔عکس اور شاعر جو کہ بنیادی طور پر ایک شخص ہے، میں یہ فرق ہے کہ شخص آزاد ہوتا ہے اور عکس آئینے کا پابند ہوتا ہے۔کنواں تحدید اور تحصیر کی علامت ہے۔

آتشم از بیم افسردن ہماں درسنگماند
رہزن آغازِ من شد کلفتِ انجامہا

شاعر کہہ رہا ہے کہ میری آگ بجھنے کے ڈر سے پتھر کے اندر ہی رہ گئی ہے گویا انجام کے اندیشے نے آغاز ہی نہ ہونے دیا۔اس شعر میں آگ انسانی صلاحیتوں کی علامت ہے اور اس کا پتھر میں رہ جانا ان صلاحیتوں کے بروئے کار نہ آنے اور انسان کے باطن میں محصور رہ جانے کی علامت ہے۔جیسے آگ کے روشن ہونے کے بعد اس کا بجھنا بھی لازمی ہوتا ہے اسی طرح صلاحیتوں کا بروئے کار آ جانے کے بعد اس کا کند ہو جانا بھی لازم ہے۔یعنی میں نے اپنا کمال محض اس خوف سے ظاہر نہیں کیا کہ بالآخر اس کمال کو زوال ہے۔اس طرح ناپسندیدہ انجام کے خوف سے میں نے کسی کام کا آغاز ہی نہیں کیا۔

دریں وادی چساں آرامباشد کارواں ہارا
کہ ہمدوشی ست باریگِ رواں سنگ نشانہارا

مذکورہ بالا شعر میں شاعر کہتا ہے کہ قافلوں کو اس وادی میں سکون بھلا کیسے مِل سکتا ہے جہاں کے سنگِ نشاں بھی ریگ رواں کے دوش بدوش ہیں اور ریگِ رواں کی مانند اپنی جگہ بدلتے رہتے ہیں۔لہٰذا یہ قافلوں کے لیے خطرناک ہے اور گمراہ کن ہیں۔

شعر میں ریگِ رواں اور سنگِ نشان مرکزی حیثیت رکھتے ہیں اس لیے پہلے ان کی تفہیم ضروری ہے۔ ریگِ رواں سے مراد وہ ریت ہے جو ایک جگہ سے دوسری جگہ اُڑتی رہتی ہے۔بعض اوقات یہ بھنور کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور بھنور کی شکل اختیار کرنے کے بعد یہ مزید طاقت ور ہو جاتی ہے اب یہ اپنی زد میں آنے والی ہر شئے کو اپنے اندر دفن کرنے لگتی ہے۔سنگِ نشاں مسافروں کو فاصلے،سمت اور خطرات کی خبر دینے کی غرض سے راستے میں نصب کیے جاتے ہیں۔لیکن یہاں سنگ نشاں ریگِ رواں کے دوش بدوش گردش کر رہے ہیں اس لیے اب یہ مسافروں کے لیے خطرناک اور گمراہ کن ہو گئے ہیں۔

جس طرح اردو کی شعری اصناف فارسی ادب سے مستعار ہیں اسی طرح اولین اردو غزل کا علامتی نظام بھی فارسی غزل کے علامتی نظام سے متاثر نظر آتا ہے۔گل وبلبل اور شمع و پروانہ وغیرہ فارسی غزل سے ہی اردو غزل میں علامت کی شکل میں شامل ہوئے۔فارسی ادب میں ان الفاظ کو علامت کی منزل تک پہنچنے میں چند مراحل سے ضرور گزرنا پڑا ہوگا جب کہ اردو ادب میں یہ الفاظ سیدھے طور پر ایک علامتی الفاظ کی حیثیت سے مگر ناپختہ حالت میں شامل ہوئے۔ان علامتی الفاظ کو اردو غزل میں منتقل ہونے سے بہت قبل ہی فارسی غزل میں ان کی علامتی حیثیت مستحکم ہوچکی تھی لہٰذا اردو شعرا نے انہیں علامتی شکل میں جوں کا توں قبول کرلیا اور ان علامتی الفاظ کا استعمال سب سے زیادہ صنف غزل میں ہوا۔گل، بلبل، آئینہ، شمع، باغ وغیرہ جیسے الفاظ فارسی شاعری کی ابتدا سے ہی ملنے لگتے ہیں۔لیکن اس وقت یہ الفاظ کسی خاص علامت کی شکل میں استعمال نہیں ہوتے تھے۔ایک عرصہ تک یہ الفاظ محض منظروں کی عکاسی کے طور پر ہی اپنے اصل معنی ومفہوم میں استعمال ہوتے رہے۔جیسے آئینہ خود کو دیکھنے، نکھارنے اور لازمۂ حسن کے طور پر استعمال ہوتا ہے، گل، باغ کے حسن اور اس کی شادابی کو دوبالا کرتا ہے، باغ خوش نما اور خوب صورت منظر کو پیش کرتا ہے اور شمع صرف روشنی کا کام کرتی ہے اور محفل کی رونق میں اضافہ کا سبب بنتی ہے۔اس طرح شروع شروع میں یہ تمام الفاظ اکثر وبیش تر اپنے اصل معنی ومفہوم میں ہی استعمال ہوتے رہے۔ان الفاظ میں چوں کہ علامتی قوت موجود تھی اس لیے وقت کے ساتھ ساتھ ان کی علامتی معنویت کا ظہور ہونے لگا۔آہستہ آہستہ شاعر کو اپنے جذبات واحساسات کے لیے یہ پیرایۂ اظہار موزوں معلوم ہونے لگا۔گل اپنے حسن شگفتگی اور خوشبو کی بنیاد پر محبوب سے مشابہ ہوگیا اور بلبل کی نغمہ سرائی آہ وزاری میں تبدیل ہوکر عاشق کا کردار ادا کرنے لگی۔ اس طرح گل وبلبل کا تلازمہ عاشق ومعشوق کی علامت بن گیا۔شمع پہلے صرف محفلوں کو روشن کرنے کا کام کرتی تھی لیکن بعد میں شعرا کو اس میں ایک قسم کے سوز وگداز کی نئی معنویت نظر آنے لگی۔اب جو چراغ پہلے صرف محفلوں کو روشن کرنے کا کام کرتا تھا وہ اب غم کی نمائندگی بھی کرنے لگا۔اور شمع کے اردگرد پروانے کے والہانہ طواف اور اس کی جاں فشانی عاشق کی بے لوث اور پُر خلوص محبت کے ساتھ ساتھ اس کے ایثار وقربانی کی معنویت بھی اختیار کرنے لگی۔اس طرح شمع و پروانے کا تلازمہ عاشق ومعشوق، سوز وگداز اور نور وضیا کے مفاہیم ادا کرنے لگے۔آئینہ جو پہلے صرف لازمۂ حسن تھا بعد میں اس نے بے پناہ علامتی معنویت اختیار کرلیا اور وہ فرد کے غیر محدود ذہنی و مادی تجربات اور احساسات و کیفیات کی عکاسی کرنے لگا۔صوفی شعرا نے آئینے کو مختلف مفاہیم اور مسائل کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا۔باغ اور اس کے متعلقات کو شعرا پہلے صرف مناظر کی عکاسی کے طور پر ہی استعمال کرتے تھے لیکن بعد میں یہ باغ دنیا کی علامت کے طور پر پیش کیا جانے لگا اور اس کے متعلقات دنیوی ساز وسامان کے طور پر

پیش ہونے لگے۔

اردوغزل کے علامتی نظام کی تشکیل پر نظر کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداً اس کا علامتی نظام حسن، عشق اور غم کے ارد گرد ہی گھومتا ہے جو کہ فارسی ادب سے مستعار ہے۔ عشق و محبت کے نتیجے میں پیدا شدہ ان جذبات و احساسات کے بالواسطہ اظہار کے لیے گل و بلبل اور شمع و پروانہ کا پیرایہ اپنی علامتی قوت کی وجہ سے ایک بہترین پیرایہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان پیرایوں کو اظہار کا وسیلہ بنایا گیا۔ مگر جیسے جیسے ان کے تلازمے زیادہ معنویت کے حامل ہوتے گئے ویسے ویسے ان کے دائرے میں بھی مزید وسعت پیدا ہونے لگی۔ اب یہ پیرائے اپنے متعلقات کے ساتھ حسن، عشق اور غم کے علاوہ دوسرے مفاہیم کی نمائندگی بھی کرنے لگے۔ مثلاً محفل میں شمع، پروانہ، شراب، پیالہ، مینا، صراحی، خُم، جُرعہ، نشہ، خمار، صبوحی، ساقی، مطرِب، چنگ، ارغواں مِضراب، پردہ اور ساز وغیرہ میں علامتی معنویت پیدا ہوگئی۔ اسی طرح باغ کے تلازمات میں سرو، قمری، گل و بلبل، صیاد، گلچیں، باغباں، آشیانہ، قفس، دام، دانہ، یاسمن، نسرین، نسترن، ارغواں، سوسن، خار وغیرہ دنیوی وقوعوں کے لیے علامتی تلازمات کا کام کرنے لگے۔ رفتہ رفتہ یہ تمام تلازمات بالواسطہ طور پر مادی مسائل کے ساتھ ساتھ مابعدالطبیعات مسائل کی ترجمانی کرتے ہوئے بھی نظر آنے لگے۔

یہ حقیقت ہے کہ تمام علامتیں اولاً استعاراتی اور تشبیہی پیرایوں میں ہی استعمال ہوتی رہی ہیں اور پھر اپنی علامتی صلاحیت کی بنا پر یہی استعارے اور تشبیہیں رفتہ رفتہ علامتوں میں تبدیل ہوتے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ شروع شروع میں اردوادب کے ابتدائی شعرا کے یہاں فارسی شاعری کے تلازمے علامتی پیرائے سے زیادہ استعاراتی اور تشبیہی پیرائے میں نظر آتے ہیں۔ البتہ کہیں کہیں یہ تلازمے نیم علامتی مفہوم ادا کرنے میں کامیاب ضرور ہو جاتے ہیں۔ اس لیے ان شعرا کے یہاں استعاراتی اور تشبیہی پیرائے بھی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں جس سے اردو شاعری پر فارسی روایت کے اثرات کے ساتھ ساتھ ابتدائی اردو شاعری کے علامتی نظام کا تجزیہ کرنے میں بھی مدد ملتی ہے۔ دکنی شاعری بھی فارسی سے مستعار علامتوں کے استعمال سے اپنے علامتی نظام کو متاثر ہونے سے پاک نہ رکھ سکی۔ پھر بھی ان کے یہاں بعد کے شعرا کی مانند علامت کا وسیع استعمال نظر نہیں آتا۔ البتہ صوفیانہ مضامین کی عکاسی کرنے کی وجہ سے ان شعرا کے یہاں لفظِ آئینہ میں کثیرالمعنویت پیدا ہوگئی ہے۔ اسی طرح شمع کے علامتی مفاہیم بھی فارسی کے روایتی مفہوم کی طرح وسیع مگر کسی حد تک مختلف ہو گئے۔ یہاں چند ایسے اشعار اور ان کے علامتی پیرائے کے مفاہیم کو پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے جس میں ایسی مستعار علامتیں مستعمل ہیں۔

گر نہیں ہے خنجرِ بیدادِ خوباں کا شہید
دامن صد چاکِ گل کس واسطے پر خوں ہوا

(ولیؔ دکنی)

درد منداں باغ میں ہرگز نہ جاویں اے ولی
گر نہ دیوے نالۂ بلبل سراغ عاشقی

(ولیؔ دکنی)

صحنِ گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

(سراجؔ اورنگ آبادی)

فصلِ خزاں میں بلبل ہے گل کا مرثیہ خواں
مرغِ چمن ہیں جتنے سب ہیں جوابیوں میں

(سراجؔ اورنگ آبادی)

مندرجہ بالا اشعار میں گل وبلبل اپنے دیگر متعلقات کے ساتھ مل کر ایک علامتی نظام کی نمائندگی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ بظاہر یہ الفاظ اور ان کے متعلقات عشقیہ مضامین کی ترجمانی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن ان اشعار کے تجزیے سے جو مختلف مفاہیم اخذ ہوتے ہیں اس سے انسانی زندگی کے دوسرے معاملات کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ یعنی ان اشعار میں مستعمل تمام تلازمے دنیا کے واردات کے لیے ایک علامتی پیرایہ اختیار کر لیتے ہیں۔ مثلاً ولی دکنی کا یہ شعر:

گر نہیں ہے خنجر بیدادِ خوباں کا شہید
دامنِ صد چاک گل کس واسطے پُر خوں ہوا

اس شعر میں دو محبوب کا ذکر کیا گیا ہے۔ خوباں حقیقی محبوب کا ترجمان ہے اور گل مجازی محبوب کا اور حقیقی محبوب مجازی محبوب سے زیادہ حسین ہے۔ اس لیے مجازی محبوب حقیقی محبوب کے عشق میں مبتلا ہو کر اس کی سفا کیوں کا شکار ہو گیا ہے۔ یہ شعر عشق کی عالمگیری کو ظاہر کرتا ہے۔ کیوں کہ جب کسی حسین اشیا کو کوئی دوسری حسین تراشیا مل

جائے تو وہ اس کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے۔اس شعر میں ایک قسم کا استفہام بھی شامل ہے۔یعنی اگر گل (مجازی محبوب)،خوباں (حقیقی محبوب) کے ظلم کا شکار نہیں ہے تو اس کا دامنِ صد چاک خون سے کیوں بھرا ہے؟ یہ سوال ذہن کو مختلف پہلوؤں کی طرف منتقل کرنے پر مجبور کرتا ہے۔کیا یہ ظلم گلچیں نے کیا ہے یا چمن پر کسی اور آفت کا نزول ہوا ہے یا یہ کسی جنونی کا انتقام ہے؟ قاری کا ذہن ان سوالات کی طرف منتقل ہونے کی وجہ سے شعر میں ایک قسم کی دلچسپی کا پیدا ہونا لازمی بات ہے۔یہ سوالات زندگی کے مختلف وقوعوں،ان کے نظریوں اور ان میں رونما ہونے والی مختلف تبدیلیوں کی طرف بھی توجہ دلاتا ہے۔قاری کا ذہن جیسے جیسے ان سوالات کی طرف منتقل ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے شعر کے حسن میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے اور یہ زندگی کے مختلف وقوعوں اور نظریوں کو بھی تبدیل کرتا جاتا ہے۔

صحنِ گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

اس شعر میں علامت اپنے اصل جوہر کے ساتھ نمایاں ہوئی ہے۔صحرا اور گلشن میں تضاد کا رشتہ ہے۔صحرا پریشانی اور صعوبت کی علامت ہے اور گلشن آرائش اور مسرت کی۔اس طرح یہ ایک دوسرے کی ضد ہیں۔یہاں گلشن صحرائی کے لیے قفس بن گیا ہے۔

صحرائی کا اصل کام صحرانوردی ہے اور صحرا میں صرف بنجر زمین اور خار ہوتے ہیں اور صحرائی انہیں خاروں کو دیکھنے کا عادی ہوتا ہے۔صحن گلزار پھولوں کا مسکن ہوتا ہے اور چوں کہ صحرائی پھولوں سے نامانوس ہے اس لیے صحنِ گلزار میں اسے پھولوں سے وہ خوشی اور مسرت نہیں حاصل ہو سکتی جو صحرا کے کانٹوں سے ہوتی ہے۔صحرانوردی میں ہر قدم پر صعوبتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔جب کہ صحن گلزار محض آرام وسکون کی جگہ ہے۔صحرائی چوں کہ گلشن میں رہنے کے لیے مجبور ہے اس لیے وہ چاہتا ہے کہ گلشن بھی بیاباں میں تبدیل ہو جائے۔

اس شعر میں صحرائی مشکل پسند اور متحرک انسان کی علامت ہے۔خارِ بیاباں آلام ومصائب کی اور گل آرام وسکون کی علامت ہے یعنی سرگرم عمل رہنا ہی مشکل پسند انسان کی تسکین کا باعث ہے۔

فصلِ خزاں میں بلبل ہے گل کا مرثیہ خواں
مرغ چمن ہیں جتنے سب ہیں جوابیوں میں

مرثیہ خوانی میں جوابی وہ شخص ہوتا ہے جو مرثیہ خواں کے ادا کردہ الفاظ کو اسی لے، سُر اور انداز میں دہراتا ہے۔

خزاں کے موسم میں پھول مرجھا جاتے ہیں یعنی ان کی موت واقع ہو جاتی ہے اور بلبل ان کی موت پر مرثیہ خوانی کرتا ہے۔گل کی موت واقع ہونے سے تمام مرغانِ چمن غم زدہ ہیں لیکن ان کا یہ غم فغانِ بلبل کے مقابلے میں کم درجہ کا ہے۔جس طرح جوابی اصل مرثیہ خواں کے مقابلے میں کم درجہ کا ہوتا ہے۔

اس شعر کے علامتی مفہوم پر نظر کیا جائے تو فصلِ خزاں زوال کی علامت ہے، گل قدیم آثار کی نمائندگی کرتا ہے اور بلبل وقت کی علامت ہے۔ مرغِ چمن سے ذہن اہلِ دنیا کی طرف رجوع کرتا ہے۔یعنی دنیا میں کسی شئے کو ثبات نہیں ہے۔ ہر شئے زوال پزیر ہے اور وقت اس زوال پزیری کو نہ صرف محسوس کراتا ہے بلکہ خود بھی زوال کا ماتم کرتا ہے اور اہل دنیا کو بھی اس ماتم میں شریک ہونے پر مجبور کرتا ہے۔

اٹھارویں صدی عیسوی کا دور سیاسی وسماجی اعتبار سے انتہائی تغیر کا دور تھا۔جس عظیم الشان مغلیہ سلطنت کی بنیاد بابر نے رکھی تھی وہ اورنگ زیب عالم گیر کے انتقال کے بعد منتشر ہونے لگی۔ایک ایسی عظیم سلطنت جسے مغلوں نے ایک وسیع رقبے تک پھیلا دیا تھا، وہ ملک جسے سونے کی چڑیا کہا جاتا تھا، وہ تہذیب جس کی بنیاد اتحاد واور ہم آہنگی پر رکھی گئی تھی وہ پئے درپئے زوال کی طرف گامزن ہورہی تھی۔اورنگ زیب عالم گیر کے بعد یکے بعد دیگرے تیزی سے بادشاہ بدلنا شروع ہو گئے۔حکومت کی کمزوری کا فائدہ اٹھا کر مختلف گروہ اور ریاستیں جو مغلوں کے اقتدار کے سامنے اپنا سرخم کیے ادب سے کھڑے رہتے تھے، وہ بغاوت پر آمادہ ہو گئے اور خود مختاری کا اعلان کرنے لگے۔ ایک طرف اندرونی سازشیں دیمک کی مانند ملک کی جڑوں کو کمزور کررہیں تھی تو دوسری طرف بیرونی حملوں نے رہی سہی کسر بھی پوری کر دی تھی۔سرزمین ہند پر انسانی خون کی ندیاں بہنے لگیں۔دلّی کے قتل عام نے انسان کے دل و دماغ پر اتنا شدید، گہرا اور دیرپا اثر چھوڑا کہ ایک زمانے تک لوگ اس صدمے سے باہر نہ آسکے۔

ان حالات کا اثر معاشرے پر پڑنا لازمی تھا لہٰذا سماجی زندگی بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی اور اس سے سماج بہت حد تک متاثر ہوا۔اُس وقت دلّی کے حالات کچھ ایسے ہو گئے تھے کہ ہر شخص زندگی کے ایک ایک پل کو آخری پل سمجھ کر اس سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کی کوشش میں تھا۔اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پورا معاشرہ رنگینیوں میں ڈوب کر بیتے ہوئے اور آنے والے کل کو بھولنے کی کوشش کرنے لگا۔ وہ صرف آج میں جینا چاہتے تھے۔تمام کوششوں کے بعد بھی اس وقت کے شعرا و ادبا اپنے دل و دماغ پر نقش ہو چکے حادثات کے گرد وغبار کو صاف کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ یہی وجہ ہے کہ ان غزلوں میں اس وقت کے سیاسی، سماجی اور معاشی حالات ہمیں علامتی

پیرائے میں ملتے ہیں۔

یہ حسرت رہ گئی کن کن مزوں سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا گل اپنا باغباں اپنا

(مظہرؔ)

خزاں تک تو رہنے دے صیاد ہم کو
کہاں یہ چمن پھر کہاں آشیانہ

(تاباںؔ)

بلبلو کیا کروگے چہک کر
گلستاں تو اجڑ چکا کب کا

(تاباںؔ)

مذکورہ بالا اشعار کا تجزیہ اگر اسی دور کے سماجی وسیاسی پس منظر کو سامنے رکھ کر کیا جائے تو ہر لفظ ایک علامتی پیرایہ اختیار کر لیتا ہے۔ جس طرح فیض کی شاعری میں گل وبلبل کو سیاسی علامت تسلیم کیا گیا ہے اسی طرح اس عہد کے شعرا کے یہاں مستعمل علامتی الفاظ کو بھی قبول کیا جا سکتا ہے۔ کیوں کہ اس عہد کے حالات بھی کم وبیش وہی تھے جو آزادی کے بعد ہندو پاک کے تھے۔ شاعر کسی وقوعے کو صرف لفظی پیکر دینے کا کام کرتا ہے۔ اس کے مفاہیم ہر قاری اپنے انداز سے اخذ کر سکتا ہے شرط یہ ہے کہ وہ اشعار میں مستعمل تلازمات کے لیے موزوں قرار پائے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر قاری کے ذہن میں کسی شعر کا ایک ہی مفہوم ہو۔ مفہوم اخذ کرنے میں قاری کے مزاج اور اس کے نفسیاتی حالات کی مناسبت سے تبدیلی رونما ہوتی رہتی ہے۔ لہٰذا اردو غزل پر گفتگو کرتے ہوئے اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ اردو شاعری کی علامتیں فارسی ادب سے مستعار ضرور ہیں لیکن ان کا استعمال واطلاق ہندوستانی سماج پر ہی ہوا ہے۔

گل وبلبل کے بعد اردو شاعری میں شمع وپروانہ اور آئینہ کو علامتی پیرائے میں پیش کیا جانے لگا۔ یہ علامتیں اپنی معنی خیزی اور معنی آفرینی کی بنا پر شاعری میں بہت زیادہ مقبول اور مستعمل رہیں ہے۔

تھا ذوق سراجؔ آتش دیدار میں جلنا
صد شکر کہ پروانے کا مقصود بر آیا

پروانے کو مگر نہیں ہے خوفِ جاں سراؔج
ناحق چلا ہے شعلۂ دیدار کی طرف

(سراؔج)

مذکورہ بالا دونوں اشعار میں پروانہ بندے کی علامت ہے اور آتشِ دیدار و شعلۂ دیدار خدا کی علامت ہے۔قربِ الٰہی (آتش دیدار میں جلنا) بندے کا مقصود ہوتا ہے اسی لیے وہ خود کو خدا کی ذات میں گُم کر دینا چاہتا ہے۔آتشِ دیدار اور شعلۂ دیدار سے کائنات کے اسرار و رموز کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے اور اس طرح پروانہ ان اسرار و رموز کی جستجو میں سرگرداں رہنے والے شخص کی علامت ہے۔اسرار و رموز کی تلاش و تحقیق میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ انسان اسی جستجو میں اپنی ہستی بھی فراموش کر دیتا ہے۔

صافی دل کا اور عالم ہے
عکسِ آئینہ جس پہ زنگ ہوا

صافی دل سے مراد یہ ہے کہ دل بالکل صاف و شفاف ہے۔اس پر کسی قسم کا کوئی داغ، دھبّہ یا نقش نہیں ہے۔یعنی وہ اللہ کے علاوہ ہر شئے سے پاک ہے۔

عکس غیر مجسم اور مجرد شئے ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ دل کا آئینہ اتنا صاف ستھرا اور روشن ہے کہ غیر مجسم شئے یعنی آئینہ پر بننے والا عکس بھی اس کے لیے زنگ کا کام کرتا ہے۔

لفظی مفہوم سے قطعِ نظر اس شعر کے دوسرے نکات بھی پیش کیے جاتے ہیں۔مادی آئینے کا عکس عارضی اور لمحاتی ہوتا ہے اور اس کا کوئی اپنا تاثر نہیں ہوتا۔یہ عکس محض اسی وقت تک برقرار رہتا ہے جب تک کوئی شخص اس کے سامنے موجود ہوتا ہے۔لیکن آئینۂ دل پر پڑنے والا عکس دیرپا اثر رکھتا ہے اور کبھی کبھی تو یہ انسان کی زندگی کے ساتھ ہی ختم ہوتا ہے۔

دل خارجی اور مادی اشیا کے تاثرات کا گہوارہ ہے یعنی دل کے آئینے پر اشیا کی غیر مرئی مگر زیادہ وقت تک رہنے والی اور تاثراتی نقش گری ہوتی ہے اور اس کے برعکس مادی آئینے پر محض مرئی اور لمحاتی۔

یہاں عکس خود بینی کی علامت ہے۔خود بینی ہمیں اپنی ذات میں محدود اور مقید کر دیتی ہے اور اپنی ذات کے علاوہ سبھی سے ہمارے رشتے ٹوٹ جاتے ہیں جس سے ہم خارجی اشیا کے مشاہدے سے محروم ہو جاتے

ہیں۔خارجی اشیا کے مشاہدے سے ہی ہم زندگی کی حقیقت کو سمجھ سکتے ہیں کیوں کہ بیرونی مظاہر سے ہی ہمیں زندگی کو سمجھنے کا شعور ملتا ہے۔

اس طرح اس شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ اگر ہم میں خود بینی کا ذرا سا بھی خیال پیدا ہوا تو ہم اسرار کے مشاہدے سے محروم ہو جائیں گے۔یعنی خود بینی (عکسِ آئینہ) ہمارے دل کے آئینے کو جو تمام تاثرات کو قبول کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور تمام اسرار کو ہم پر عیاں کرتا ہے،اس طرح میلا کر دیگی کہ حقیقتاً جس عکس کو دیکھنے کے لیے آئینۂ دل بنا ہے اب وہی اس میں صحیح طور پر نظر نہ آ سکے گا۔اس کا نتیجہ یہ برآمد ہوگا کہ ہمارے ذریعہ لیا گیا فیصلہ درست نہ ہوگا۔

اردو ادب کی اولین غزلوں کے علامتی نظام کا جائزہ لینے اور تجزیہ کرنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ جس طرح اردو ادب کے شعری نظام نے فارسی کی تمام اصناف سخن اور ان سے متعلق تمام موضوعات کو قبول کیا ہے اسی طرح فارسی شاعری میں مستعمل علائم بھی اردو غزل میں داخل ہوئے ہیں۔اردو غزل میں اس علامتی نظام کے منتقل ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ابتدائی اردو شعرا فارسی میں بھی شاعری کرتے تھے اس لیے انہیں ان علامتوں کو مختلف تلازموں کے ساتھ اردو غزل میں برتنے میں کسی خاص دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔فارسی شعرا کا اتباع کرتے ہوئے ابتدائی اردو شعرا ان علامتوں کے روایتی اور جدید تلازموں کے ایک ساتھ استعمال سے ایک وسیع مفہوم پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ابتدائی اردو غزل میں چوں کہ فارسی علامتیں اپنی موجودہ معنویت کے اعتبار سے ناکافی تھیں اس لیے نئی علامتوں کی تخلیق کے بجائے انہیں موجودہ علامتوں کی توسیع پر زیادہ زور دیا گیا۔اخذ کی گئی علامتوں کے نئے نئے تلازمات اور مناسبات تلاش کیے گئے۔ان تلازمات ومناسبات کی وجہ سے ایک طرف مستعار علامتوں کے معنوی امکانات کی توسیع ہوئی اور دوسری طرف شاعرانہ حدود میں بھی اضافہ ہوا۔یہی وجہ ہے کہ اسلوبیاتی اور موضوعاتی یکسوئی کے باوجود اردو شاعری معنی ومفہوم کے اعتبار سے فارسی شاعری سے بہت کچھ مختلف ہے۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی تک پرانی علامتیں کم وبیش قدیم معنی میں ہی استعمال ہوتی تھیں۔اس کے بعد علامہ اقبال نے نہ صرف قدیم علامات کو نئی معنویت دی بلکہ نئی اور بلیغ علامات سے اردو غزل کو متعارف کرایا۔جیسے شاہین،ابلیس،مردمومن وغیرہ۔شاہین کی علامت کو علامہ اقبال نے مردمومن کی مکمل علامت بتایا ہے جو ایک خاص اونچائی پر پرواز کرتا ہے اور گھر نہیں بناتا۔علامہ اقبال کی اس علامت پر اگرچہ اعتراضات بھی بہت ہوئے جن میں سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ شاہین میں ہمدردی کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا لہٰذا اسے مردمومن کی علامت بتانا کسی بھی

نظریے سے درست اور مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ شاہین کے علاوہ اقبال نے شمع و پروانہ، کہسار، گل و بلبل وغیرہ جیسی روایتی علامتوں کو بھی نئی معنویت بخشی۔

ملک کی آزادی کا مطالبہ بیسویں صدی کے اوائل سے جوش وخروش کے ساتھ ہونے لگا تھا۔ چوں کہ حکمراں طبقہ کے ظلم واستحصال کا براے راست اظہار خطرے کا باعث تھا۔ اس لیے یہ ماحول علامتوں کے استعمال کے لیے نہایت سازگار تھا۔ اس میں قفس، آشیاں، نشیمن، چمن، گلستان، صیاد، بلبل، صبا وغیرہ علامات نئی معنویت کے ساتھ غزل میں استعمال ہوئیں۔ ۱۹۴۷ کے بعد ان علامتوں کو نئی سماجی اور سیاسی معنویت بخشی گئی بالخصوص فیض احمد فیض نے علامتوں کے استعمال میں اپنی مہارت کا ثبوت دیا۔ فیض اور مخدوم محی الدین کے یہاں علامتوں کا استعمال زیادہ وسیع اور عمیق ہے۔

انسانی زندگی کی لمحہ بہ لمحہ بدلتی کیفیات نے غزل کے علامتی نظام کو ہر دور میں متاثر کیا ہے۔ جدید دور میں علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، ناصر کاظمی، خلیل الرحمن اعظمی، منیر نیازی، زیب غوری، راجندر منچند ابانی، احمد مشتاق، ظفر اقبال، شہریار، عرفان صدیقی، افتخار عارف کے ساتھ ساتھ بشیر بدر نے بھی اپنی غزلوں میں علامتوں کا استعمال انتہائی خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے جس سے ان کے انداز بیان میں مزید حسن اور کشش پیدا ہوگئی ہے۔ جو قاری کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کرنے اور اپنی موجودگی کا احساس دلانے کے ساتھ ساتھ سوچنے پر بھی مجبور کرتی ہے۔

اردو غزل پر مغربی علامت نگاری کے اثرات

اردو زبان وادب پر بین الاقوامی اور بین السانی اثرات کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ عام فہم بات ہے کہ اردو ادب فارسی کے زیر اثر پروان چڑھا ہے، اس لیے اردو میں فارسی کے ادبی تصورات وخیالات کا اخذ واکتساب واقع ہوا اور فارسی کے ذریعے سے ہی عربی نے بھی اردو ادب کو متاثر کیا۔ مگر بیسویں صدی کی ابتدا سے ہی اردو ادب پر انگریزی ادب نے جس تیزی سے اثر آفرینی کی ہے، اس کے نتائج آج بھی ظاہر ہو رہے ہیں۔ عصری اردو ادب نہ صرف انگریزی بلکہ اس کے واسطے سے فرانسیسی، جرمن اور روسی وغیرہ زبانوں سے بھی خاصا متاثر ہوا ہے۔

فرانس میں پارناس کے دبستان شاعری میں سائنس اور ثبوتیت (Positivisim) کے اثرات بالکل اسی طرح نمایاں رہے جیسا کہ فطرت نگاری میں تھے۔ فرق صرف یہ تھا کہ فطرت نگاری کے پیروکار جو کچھ لکھتے تھے وہ صاف اور واضح ہوا کرتا تھا۔ اس کے برخلاف دبستان پارناس کے شعرانے جو اسلوب اختیار کیا وہ انہیں کے لیے مخصوص تھا۔ ان کے لفظوں کی صنعت گری تشبیہ واستعارہ کے مابین ایسی الجھ جاتی تھی کہ عام قاری اسے سمجھنے سے قاصر رہ جاتے تھے۔ انہوں نے اپنی شاعری کے لیے جو زبان ایجاد کی وہ رومانی شعرا کے طرز بیان سے مختلف تھی۔ ان کے یہاں تشبیہ واستعارہ کا انداز نیا اور پیرایۂ بیان انوکھا تھا۔ اس سے پہلے رومانی تحریک سے وابستہ گوئٹے کے یہاں یہ انداز بیان نظر آتا ہے۔ پارناسی شعرانے جس شدت سے تصویر کشی اور معروضیت پر زور دیا تھا اسی شدت سے علامت نگاروں نے دروں بینی اور موسیقیت کے محرک کو اپنی شاعری میں سمونے کی کوشش کی۔ دراصل علامت نگاری کی تحریک پارناسی شاعری کے خلاف ردعمل تھا۔ اس تحریک کے حامیوں کو پارناسی شاعری سے یہ شکایت تھی کہ اس میں نقطۂ نظر مادی اور خارجی ہوتا تھا۔ اس دبستان شاعری میں زندگی کے پراسرار ناصر اور خوابوں کے لیے کوئی جگہ نہ تھی۔ علامت نگار اس کمی کو دور کرنا چاہتے تھے۔ پارناسی شاعر رومانی شعرا کی طرح مکمل بات بیان کرنا ضروری سمجھتے تھے جبکہ علامت نگاروں کے یہاں وضاحت کے بجائے اشاروں کنایوں میں بات کی گئی اور شاعری کے لئے اسی پیرایۂ بیان کو موزوں قرار دیا گیا۔ اس تحریک سے وابستہ شعرا کے کلام کو پڑھتے وقت قاری کو اس کے منطقی مطلب طلب کرنے کے بجائے یہ دریافت کرنا چاہئے کہ اس میں کیا مطالب پوشیدہ ہیں؟ پہلے ایسے شاعروں کو زوال پزیر شاعر کہا گیا اور بعد میں علامت نگار کے نام سے یاد کیا گیا۔ ایسے شاعر زوال پزیر کہلایا جانا پسند کرتے تھے کیوں کہ ان کا خیال تھا کہ ''ادبی زوال کے بعد ان کی ذات کی بدولت ایک ادبی شہنشاہی قائم ہوگی'' جو ادب کے حسن کو نکھارے گی۔

فرانس میں علامت نگاری کی تحریک سے قبل ہیئت اور تکنیک پر بہت زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ ان کے نزدیک فن میں ہیئت اور موضوع ایسے متعین، ترشے ترشائے، ڈھلے ڈھلائے اور ٹھوس ہوتے تھے جیسے مصوری یا مجسمہ سازی میں ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس علامت نگاری میں ہیئت اور موضوع غیر متعین ہونے کے ساتھ ساتھ اشارتی اور رمزیہ ہوتے تھے۔ فرانسیسی (عالمی) شاعری کے آغاز سے علامت نگاری کی تحریک سے پہلے تک فطرت کی نقل نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ خواہ اس کی تکنیک مختلف زمانوں میں بدلتی رہی ہو۔ علامت نگاروں نے پہلی مرتبہ ہیئت کے مقررہ اصول کو کلیتہً ترک کر دیا اور اپنے کلام کا موضوع فطرت سے علیحدہ مزاج کے کسی خاص کیفیت یا مخصوص فضا کی جانب اشارہ قرار دیا۔ اس کے علاوہ وہ پہلی مرتبہ تحت الشعور کی دھندلی اور پراسرار گہرائیوں میں غوطازن ہوئے۔ اس طرح انہوں نے دیکھا کہ یہاں من مانے طور پر منتشر اور بے ترتیب قسم کی علامتیں معین ہو جاتی ہیں جو کبھی انسانی شعور کے بہاو میں بہنے لگتے ہیں اور کبھی ابتری اور بے ترتیبی کی حالت میں وہیں اپنے اوپر پڑے پیچ وتاب کھاتے ہیں۔

عالمی ادب میں ورلین، ملارمے اور رین بو وغیرہ کا نام کسی تعارف کا محتاج نہیں ہے۔ یہ آپس میں ہم خیال تو نہیں تھے لیکن دروبینی ان کے یہاں قدرِ مشترک ہے اسی لیے انہوں نے اپنے عہد کے ثبوتیت (Positivism) کے خلاف صدائے احتجاج بلند کیا۔ اس زمانے میں جب فطرت نگاری اپنے عروج پر تھی، وہ زندگی کے ان عناصر کی اہمیت کو واضح کرتے رہے جو پراسرار حیثیت رکھتے ہیں۔ علامت نگاری کے نظام میں فطرت کی تصویر کشی اور انسانوں کے افعال کو اس طرح پیش نہیں کیا جاتا جیسے وہ واقعی میں ہوتے ہیں بلکہ حسی صورتوں کا جو تعلق اندرونی اساسی تصورات کے ساتھ ہے اسے اجاگر کیا جاتا ہے۔ علامت نگار شعرا نے دھندلی اور مبہم جبلتوں اور پراسرار امنگوں اور ولولوں کو اپنا موضوع بنایا۔ جنہیں محض عقل کے ذریعے نہیں سمجھا جاسکتا۔ اور اگر انہیں صاف صاف بیان کر دیا جائے تو ان کے ساتھ انصاف نہ ہوگا۔ جس طرح خوشبو اور ہم آہنگ نغموں کی تعریف نہیں کی جاسکتی۔ یہ تاثرات اسی طرح ایک دوسرے سے مطابقت رکھتے ہیں جیسے ہمارے خواب کی تصویریں مبہم طور پر ایک دوسرے سے منسلک ہوتی ہیں۔ ان میں عقل و منطق کا تسلسل تلاش کرنا بے سود ہے۔ علامت نگار شعرا کا خیال ہے کہ حقیقی شاعری میں تاثرات اور ان کے تلازموں کا ذکر ہونا چاہیے۔ عقل و منطق انہیں نقصان پہچاتی ہیں۔ کیوں کہ وہ موسیقی کی طرح احساس کی براہِ راست ترجمانی کرتے ہیں۔ اصل میں سچا تاثر وہی ہے جس کا ادراک تو ہو لیکن وہ معرض بیان میں نہ آسکے۔ علامت نگار شعرا اسی کو ''خاص شاعری'' سے تعبیر کرتے ہیں۔

یہ ضروری نہیں کہ علامت نگار کی شاعری میں کوئی معنی یا مفہوم ہو۔ بعض اوقات وہ محض تشبیہ و استعارہ یا

لفظوں کے مجموعے سے آراستہ ہوتی ہے۔لیکن چوں کہ لفظوں کے کچھ نہ کچھ معنی ہوتے ہی ہیں اس لیے علامتی تخلیق کبھی بھی معنی سے پوری طرح بے نیاز نہیں ہوسکتی۔ایسی شاعری سے جو معنی نکلتے ہیں وہ ہمارے ذہن کو وجدان وتاثر کی طرف لے جاتے ہیں جو عقل سے باہر کی شئے ہے۔شاعری لفظوں کے ذریعے سے عالم تک ہماری رسائی کراتی ہے۔ جہاں غم اور مسرت کی دھوپ چھاؤں صرف محسوس ہی نہیں ہوتی بلکہ نظر بھی آتی ہے۔اس کیفیت کو پوری طرح بیان نہیں کیا سکتا ہے۔اس طرف محض اشارہ کیا جاسکتا ہے۔علامت نگار شعرا کا ہر لفظ یادوں اور تلازموں کو زندہ کرتا ہے۔اس میں شبہ نہیں کہ یہ انتہائی مشکل کام ہے۔یہی وجہ ہے کہ بعض دفعہ علامت نگاری لفظون کا گورکھ دھندا بن کر رہ جاتی ہے۔

بودلیر(Baudlaire)،اسٹیفن مالارمے(Mallarme)، پال ورلین(Paul Verlaine)، ریں بو(Rainbaud)، ہنری ڈے ریگنر (Henry de Regnier)، پال ویلیری(Paul Valery)، پال کلاڈیل(Paul Claudel)وغیرہ ایسے نام ہیں جن کا تذکرہ کیے بغیر مغربی ادب کے علامتی نظام کو قطعی سمجھا نہیں جاسکتا۔

بودلیر(Baudlaire):۔

بودلیر(Baudlaire) گوئٹے کا شاگرد تھا اور اس نے اپنے شعری مجموعہ ’’بدی کے پھول‘‘(Les Fleurs da Mal) کو اسی کے نام سے منسوب کیا۔ یہ درست ہے کہ بودلیر اپنے سے پہلوں کی طرح حسن کا پرستار تھا لیکن اس کے نزدیک حسن کا تصور دوسروں سے مختلف اور جدید تھا۔ وہ کسی مخصوص دبستان شاعری سے وابستہ نہیں تھا۔رومانی اور پارناسی اسے اپنے اپنے خیمے میں شمار کرتے تھے لیکن حقیقتاً وہ علامت نگاروں سے زیادہ قریب معلوم ہوتا ہے۔اس نے علامت نگاری کے بنیادی اصولوں کو سراہا اور اس کی پیروی بھی کی۔اس کا ماننا ہے کہ پیرس میں رہنے والوں کی زندگی پراسرار شاعرانہ عناصر سے گھری ہوئی ہے۔بشرط یہ کہ دیکھنے والوں کی نظر صرف سطح پر نہ پڑ کے گہرائی تک پہنچے۔اس میں نکتہ وری کے لیے اتنا ہی سامان موجود ہے جتنا کیف اور مستی کے لیے۔

بودلیر کی نظموں کا مجموعہ ’بدی کے پھول‘ شائع ہوا تو اس کا حسن وقبح ادبی حلقوں میں بحث کا موضوع بنا رہا۔اس میں بعض نظمیں ایسی ہیں جن میں رومانیت کی مایوسی کی لے صاف سنائی دیتی ہے۔بعض نظموں کا مقصد بدی کو ایک حسین شکل میں پیش کرنا تھا تو بعض کا مقصد روایتی اخلاق کو مٹانا تھا۔ چنانچہ ’’بدی کے پھول‘‘ کی اشاعت پر والٹر ہیوگو نے کہا تھا کہ یہ شاعری اپنے اندر ایک نئی تھرتھراہٹ رکھتی ہے۔اس مجموعے میں نصب العین

کی بلندی بھی ہے اور مریضانہ افسردگی بھی۔ بدی کے یہ پھول ریگستان میں خوشبو بکھیرتے ہیں۔ وہ اپنی بیزاری کو حسی تجربوں سے دور کرنا چاہتا تھا۔ مگر اس میں وہ کامیابی سے ہمکنار نہ ہو سکا۔ آخرکار یہ بیزاری موت کی خواہش کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ وہ نہ ہی مذہبی شخص تھا اور نہ ہی روحانی و مذہبی تجربوں سے بالکل بے گانہ تھا۔ اس کے احساسات ذہنی تصور پر غالب ہیں۔ اسی لیے وہ جو کچھ کہتا ہے اشاروں کنایوں میں کہتا ہے۔

بودلیر نے یہ کبھی واضح نہیں کیا کہ حسن سے اس کی کیا مراد ہے لیکن ہمیشہ وہ اسی کا متلاشی رہا۔ وہ ہمیشہ بدی کا طلب گار رہا اور کبھی کبھی تو اس نے اسے اتنی اہمیت دی گویا کہ کائنات کی تخلیق کا یہی مقصد ہو۔ اس کی جمالیات اخلاق سے بالکل پاک ہے۔ اس کا ماننا ہے کہ مردانہ حسن کا کامل ترین اظہار شیطان کی ذات میں ہوا ہے۔

تاثرات کی تہہ میں ایک اساسی عالم پوشیدہ ہوتا ہے اور اس عالم تک سائنس کی رسائی ممکن نہیں۔ کیوں کہ اس کی نظر خارجی مظاہر سے آگے تک نہیں ہے۔ اس عالم کے رموز کا اظہار صرف تشبیہ اور استعارے کے ذریعے ہو سکتا ہے۔ شاعری کا اصل مقصد یہ ہے کہ وہ احساسات کے رمزی وجود کی تہہ تک پہنچے اور علامتی طور پر صداقت کو اپنی گرفت میں لائے۔ شاعر کی نظر اشیا کے ادراک کے پس پردہ پر اسرار اور طلسمی عناصر کو بخوبی دیکھتی ہے۔ علامت نگاری کی تحریک سے قبل شاعر خارجی مناظر کی تصویر کشی ہو بہ ہو کر دیتا تھا جبکہ بودلیر کی انفرادیت یہ ہے کہ ان مناظر کی تہہ میں جو اساسی حقیقت ہے اسے محض دیکھتا ہی نہیں بلکہ اس سے جو یادیں برانگیختہ ہوتی ہیں ان کا جائزہ بھی لیتا ہے۔ وہ اشیا کے نام لینے کے بجائے ان کے اندر جو اوصاف پوشیدہ ہیں انہیں عیاں کر دیتا ہے تاکہ علامتی اثر کی تخلیق ممکن ہو سکے۔

اپنے ہم عصروں پر جتنا اثر بودلیر نے ڈالا اتنا کسی اور فرانسیسی شاعر نے نہیں ڈالا۔ وہ علامت نگاری کے بانیوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس کے شعری مجموعہ ''بدی کے پھول'' شائع ہونے کے پندرہ سال بعد علامت نگاری نے باقاعدہ ایک تحریک کی شکل اختیار کر لیا۔ بودلیر کے اس شعری مجموعہ میں علامتی تحریک کے تمام بنیادی اصول اور محرک موجود تھے۔

اسٹیفن ملارمے (1842-1898):۔

ملارمے (Mallarme) انگریزی زبان و ادب کا پروفیسر تھا۔ انگریزی کے علاوہ مغرب کی دوسری زبانوں کا بھی اس نے وسیع مطالعہ کیا تھا۔ وہ موسیقی سے بہت زیادہ متاثر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شاعری کو موسیقی سے قریب تر لانا چاہتا تھا۔ اس کا ماننا تھا کہ جس طرح سُر اور لَے ہمارے اعصابی نظام پر ایک خاص قسم کا اثر ڈالتے

ہیں۔اسی طرح شاعری کو بھی انسانی اعصاب کولطیف انداز میں متاثر کرنا چاہیےاور جس طرح موسیقی میں اشارے اور کنایے پوشیدہ ہوتے ہیں اسی طرح شاعری میں بھی پوشیدہ ہوتے ہیں۔

مالارمے کا کلام بہت مختصر ہے۔اس کی اہم نظمیں 'نظم اور نثر' (Vers et prose) میں شامل ہیں۔ اپنی زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں کو اس نے اپنی نظم ''جوئے کے پاسے میں اتفاق'' میں بیان کیا ہے۔انسانی تصورات کا یہ نظام ہے کہ پاسا پھینکتے ہی انسان ایک کشمکش میں مبتلا ہو جاتا ہے جیسے سمندر میں کودنے والے کو موجوں سے کشمکش کرنی پڑتی ہے۔یہ نظم علامت نگاری میں اپنا ایک خاص مقام رکھتی ہے۔اس نظم میں مالارمے نے علامت نگاری کا جو تجربہ کیا ہے وہ بعد میں اس تحریک سے وابستہ شعرا میں خاص طور پر مقبول ہوا۔

مالارمے کا خیال تھا کہ اگر لفظوں کو محض ان کے لغوی معنوں کے لیے استعمال کیا جائے تو یہ ایک پیش افتادہ بات ہوگی۔شاعر کو کبھی بھی یہ عامیانہ نقطۂ نظر قبول نہیں کرنا چاہیے۔مالارمے کی شاعری کا مطالعہ کرنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود فکر نہیں کر رہا ہے بلکہ اس کی جگہ شاعری میں مستعمل الفاظ اس کے لیے فکر کر رہے ہیں۔ بقول غالب

شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما

اگر شاعری میں لفظوں کی طرف سے ایسی پہل نہ ہو تو شاعرانہ فکر بے سود رہتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ علامت نگار شاعر لفظوں سے محبت کرنے کے ساتھ ساتھ ان سے ڈرتا بھی ہے اور ان کا احترام بھی کرتا ہے۔ان کی نظر میں لفظوں کی اپنی ایک الگ دنیا آباد ہوتی ہے اور علامتی انداز میں ان کی مخفی حرکت ہوتی ہے۔وہ ایک دوسرے کے ساتھ طبعی مناسبت اور تعلق رکھتے ہیں۔بغیر اس گُر کو سمجھے اچھی شاعری کا وجود میں آنا ممکن نہیں ہے۔لفظ چیزوں کی علامات بھی ہیں اور صفات بھی۔علامت نگار شاعر کو اشیا سے زیادہ ان کی صفات سے لگاؤ ہوتا ہے۔اس لیے وہ ان لفظوں کو منتخب کرتا ہے جو اشارتی انداز میں اشیا کے اوصاف کو اجاگر کر سکیں۔

مالارمے اپنی شاعری میں نت نئی علامت کا استعمال کرتا ہے۔اس لیے قاری کو اس کا کلام سمجھنے میں دشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔اس کا ماننا ہے کہ 'نظم ایک معمے کی مانند ہے جس کا حل قاری کو نکالنا چاہیے۔' اس کی شاعری میں حقیقت اور تجربہ ایک دوسرے سے دست و گریباں نظر آتے ہیں۔اس کے علامتی پیرایۂ بیان میں زماں و مکاں کا تخیل و حقیقت ایک دوسرے میں پیوست محسوس ہوتے ہیں۔ایک شاعر کی حیثیت سے مالارمے خود کو بہت تنہا محسوس کرتا تھا، جس کی واضح جھلک اس شاعری میں صاف نظر آتی ہے۔اس نے اپنے فن میں علائم کی باریکی کا

خاص خیال رکھا ہے۔حقیقی معنی میں اگر مالارمے کوعلامت نگاری کی تحریک کا قائد کہا جائے تو مبالغہ نہ ہوگا۔اس نے اس تحریک کی نظری بنیادوں کومضبوط کرنے کا کام کیا ہے۔اس سے پہلے بودلیر کے یہاں علامت نگاری کی تحریک استعمال کی جا چکی تھی لیکن اس سلسلے میں اس نے کوئی نظریہ پیش نہیں کیا تھا۔جبکہ مالارمے نے علامت نگاری کے اصول کومرتب کیا۔وہ اس تحریک کا سب سے بڑا منطقی بھی ہے اور نظریہ ساز بھی۔

پال ورلین (1844-1996):۔

ورلین کے یہاں لفظوں کے لغوی معنی سے زیادہ اس میں پوشیدہ اشاروں کی اہمیت ہوتی ہے۔وہ صنعت گری سے زیادہ معنی کی تخلیق پر زور دیتا ہے۔اس کی جدت، الفاظ اور مفہوم کو نیا رنگ روپ عطا کرتی ہے۔اس کے شعری مجموعے ''کٹھپتلیوں کا تماشا(Fates Galantes)''،''اچھا گیت(Bonne Chanson)''، ''متوازی(Parallement)''اور''نوحے(Elegies)''ہیں۔آخرالذکر میں اس نے اپنے گناہوں سے توبہ کا تذکرہ کیا ہے۔ان نظموں میں شاعر کے دل کی دھڑکنیں صاف سنائی دیتی ہیں۔اس نے موضوع کی حد تک بودلیر کی روایت کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کیا ہے۔اسے دو موضوع بے حد عزیز ہیں۔ پہلا، خدا مذہبی باطنیت کے انداز میں اور دوسرا،عورت ہوس پرستی اور خواہشاتِ نفسانی کی تسکین کے لیے۔

ورلین نے فرانسیسی شاعری کے عروض میں بہت کچھ تبدیل کیا۔اس نے قافیے کے استعمال کو بعض نظموں میں بالکل ترک کر دیا اور عاری نظم کی بنیاد ڈالی۔قافیے کو ترک کرنے کے بعد بھی اس کے کلام میں ترنم اور آہنگ کا جادو ہے۔اس نے اپنی کتاب ''شاعر کا فن''(Art Poetique) میں اس بات سے بحث کی ہے کہ فرانسیسی شاعری کو کس طرح روایتی قواعد وعروض سے آزاد کرایا جا سکتا ہے۔علامت نگار شعرا نے اس کے اصول کو مشعلِ راہ کی طرح قبول کیا اور نئے موضوعات کے لیے نئی تکنیک استعمال کی جو فرانسیسی زبان کی جدید شاعری کی عام خصوصیت بن گئی۔اس نے دو مصرعوں کی بجائے تین مصرعوں میں اپنے اشعار کو مکمل کیا۔مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے تھے اور ان میں قافیہ ندارد ہوتا تھا۔یہ جدت علامتی شاعری میں بے حد مقبول ہوئی۔اکثر وبیش تر علامت نگار شعرا نے وزن اور قافیہ کی پابندی کی کیوں کہ اس کے بغیر موسیقیت مجروح ہوتی تھی، جو ان کے نزدیک شاعری کی سب سے اہم قدر تھی۔

آرتر ریں بو:۔

ورلین کی طرح ریں بو نے بھی علامت نگاری کی تحریک پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ پندرہ برس کی عمر میں اس نے شاعری کا آغاز کیا اور سترہ سال کی عمر میں کچھ نظمیں لکھ کر ورلین کو بھیج دیا۔ ورلین ان نظموں سے بے حد متاثر ہوا اور ریں بو کو اپنے پاس بلا لیا۔ کچھ برس ان کے تعلقات بڑے اچھے رہے لیکن بعد میں دونوں کے درمیان نا اتفاقی اور غلط فہمی کی کھائی نے جگہ بنا لیا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ وہ دونوں ہمیشہ کے لیے ایک دوسرے سے جدا ہو گئے۔ اس کے بعد ریں بو پیرس سے دور ایک سرکس کمپنی میں سات سال تک ملازم رہا۔ اس سلسلے میں وہ پورے یورپ میں مارا مارا پھرتا رہا اور جرمنی، اٹلی، بلجیم، سویڈن اور انگلشتان میں تھوڑے تھوڑے عرصے تک رہا۔ اس زمانے میں اس نے مشہور نظم ''مست کشتی''، لکھی۔ یہ ''مست کشتی (Le Bateau Ivre)'' وہ خود ہے جو سمندر سمندر ماری ماری پھرتی ہے اور موجوں کے تھپیڑے برداشت کرتی ہے۔ اسے ایک پل کے لیے بھی سکون و اطمینان میسر نہیں۔ کچھ وقت بعد شاعری ترک کر کے وہ اپنے معاش کی خاطر مختلف دھندوں میں لگ گیا۔

اس کی زندگی اور شاعری کسی اجوبے سے کم نہیں۔ اس کی مشہور نظمیں ''جہنم میں ایک موسم (Un saison en Enter)'' اور ''روشنیاں (Illummatiaos)'' ہیں۔ ریں بو کا خیال ہے کہ شاعر کو روشن ضمیر ہونا چاہیے۔ جس کے سامنے زندگی کے تمام حقائق روشن ہو جائیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے اوپر ایسی کیفیت طاری کرے کہ اس کے حواس میں مکمل حرارت پیدا ہو جائے۔ چنانچہ اس نے خود اپنے اوپر اس قسم کی کیفیت طاری کر لی تھی۔ اسے عجیب و غریب چیزیں دکھائی دینے لگیں۔ جو عام لوگوں کو نظر نہیں آتیں۔ مثلاً وہ آواز میں رنگ دیکھتا تھا۔ کارخانے کی جگہ اسے عبادت گاہ نظر آتی تھی۔ خالی جگہ میں اسے چھوٹا سا مکتب نظر آتا تھا جہاں فرشتے طبلے بجانے کی تعلیم دیتے تھے۔ آسمان پر ایسے راستے دکھائی دیتے جس پر بگھیاں چلتی نظر آتی تھیں۔ اس کی آنکھ جھیل میں دیوان خانے کی چہل پہل دیکھتی تھی۔ یہ تمام مناظر اس کی نظموں میں پیش کیے گئے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے آرٹ کے ذریعے حقیقت کی عکاسی کرتا تھا۔ اس کے پورے کلام میں خواب کی سی کیفیت ہے۔ ریں بو کی شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ قاری اپنے آپ پر اسی قسم کی کیفیت طاری کرے جو شاعر پر گزری تھی، ریں بو کی شاعری سے ورلین بھی بہت متاثر ہوا اور بعد میں دوسرے شعرا نے بھی اپنی تحریک کا قائد قبول کیا۔ ریں بو کی شاعری سے علامت نگاروں کے نزدیک یہ بات مسلم ہو گئی کہ تاثر و احساس کے قانون وہ نہیں ہیں جو عقل اور منطق کے ہیں۔

عروض کے معاملے میں ریں بو نے ورلین سے بھی زیادہ آزادی برتی ہے۔ اس کی بیش تر نظمیں قافیہ سے

عاری ہیں۔اس کے انداز بیان میں خاص انفرادیت پائی جاتی ہے۔اس کے یہاں لفظوں کی ترتیب صرف ونحو کی پابند نا ہوکر صوتی تلازمات کی تابع ہوتی ہیں جن سے خاص تاثر پیدا ہوتا ہے۔لفظوں کی طلسمی خاصیت سے انسان باطنی عالم کی جھلک دیکھ سکتا ہے۔

ہنری دے ریگنر (Henri de Regnier)1863-1936

اس کے کلام کے متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں جن میں ''شعر وشاعری (Les Poesies)''، ''مٹی کے تمغے (Les Medailles G' Argile)''، ''فواروں کا شہر (La Cite d' Eaux)'' اور ''وقت کے آئینے (Les Miroir des Heuers)'' وغیرہ بے حد مقبول ہیں۔

ریگنر نے رموز وعلائم کا استعمال اپنی شاعری میں بہت عمدگی سے کرنے کے ساتھ ساتھ فرانسیسی شاعری کی روایات کا پاس ولحاظ بھی رکھا ہے۔اس کی زبان میں پیچیدگی نہیں ہے جس سے اس کے کلام کو سمجھنے میں قاری کو زیادہ پریشانی کا سامنا نہیں کرنا پڑتا ہے۔اس نے رموز وعلائم اور تلمیحات برتنے میں اس بات کا خاص خیال رکھا ہے کہ وہ اتنی پیچیدہ نہ ہو جائیں کہ پڑھنے والے کے فہم سے اس کا رشتہ ہی منقطع ہو جائے اگر چہ شروع میں اس نے عاری نظمیں لکھی تھیں پھر بعد میں اس نے عروض کی پابندی اور صرف ونحو کے قواعد کا احترام کیا۔

پال ویلری (Paul Valery)1872-1945

پہلی جنگ عظیم کے دوران 1917 میں ویلیری نے اپنی مشہورِ زمانہ نظم ''نو جوان پارک'' (La Jeune Parque) شائع کی اور اس کے چند برس بعد ''طلسمات'' (Les Gharmn) اور ''جہازوں کا قبرستان'' (Ls Gimetiere Marin) شائع ہوئیں۔ان نظموں سے ویلیری کے شاعرانہ مقام کا اندازہ ہوتا ہے اور انہیں نظموں کی بدولت وہ فرانسیسی زبان کے ممتاز شعرا میں شمار کیا جانے لگا۔''پرانے اشعار کے بیاض'' (La Albam Deverse Ancien) اور ''شعر وشاعری'' (Les Poesies) اس کے دیگر شعری مجموعہ ہیں۔

ویلیری نے اپنے کلام کا بڑا ذخیرہ نہیں چھوڑا ہے لیکن اس نے جو کچھ تخلیق کیا وہ بڑی محنت اور دیدہ ریزی کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔اس نے اپنا بیش تر وقت اس تحقیق میں سرف کر دیا کہ بہترین شعر کی تخلیق کیسے ہوتی ہے۔اور شاعرانہ وجدان کیا ہے۔دیگر علامت نگاروں کے برخلاف ویلیری شاعری کے لیے ترنم اور نغمگی کو ضروری خیال

کرتا ہے جوفنی تخلیق سے پہلے شاعر کی روح پر چھا جاتی ہے۔

ویلیری کا ماننا تھا کہ شاعری تصورات کی اشاعت کا ذریعہ ہے، لیکن یہ تصورات ایسے ہونے چاہیے جو جمالیاتی لحاظ سے شعر کے حسن کو دوبالا کر سکیں۔ لہٰذا خود اس کی نظموں میں علم، شعور اور وجود کے بنیادی مسائل علامتی پیرایے میں ملتے ہیں۔ یہ تمام ایسے فلسفیانہ مسائل ہیں جو یونانیوں کے زمانے سے لیکر آج تک بحث کا موضوع بنے ہوئے ہیں۔ اپنی نظم ''نوجوان پارک'' میں ویلیری نے زندگی، محبت اور موت کے موجوع کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ 'پارک' ایک نوجوان اور حساس عورت کا کردار ہے جو سمندر کنارے تاروں بھرے آسمان کے نیچے اپنے آپ سے گفتگو کر رہی ہے اور ذہنی کرب و اضطراب میں ادھر ادھر چہل قدمی کر رہی ہوتی ہے۔ تبھی اچانک اس کی نظر ایک سانپ پر پڑتی ہے جو نفساتی خواہشات کی علامت ہے۔ وہ اسے نظر انداز کرنا چاہتی ہے لیکن وہ جدھر جاتی سانپ اس کے سامنے رہتا ہے وہ عورت حیران و پریشان اپنی اندرونی تاریکیوں کو دور کرنے کے لیے سورج سے مدد مانگتی ہے جو اسے دوستی کا تحفہ پیش کرتا ہے۔ ابھی وہ سورج کی کرنوں سے لطف اندوز ہوئی ہی تھی کہ پیچھے سے موت للکارتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اب اس کی اندرونی پراسرار قوتیں اس کے وجود کو قائم رکھنے کے لیے تکبر اور غرور کے لباس میں ملبوس حرکت میں آتی ہیں جو خیال کی خالق ہوتی ہیں اور نظم میں زندگی، موت، محبت اور خیال سب ایک دوسرے سے وابستہ نظر آتے ہیں۔

اس کے بعد شاعر آنسو کو مدد کے لیے بلاتا ہے۔ آنسو کے متعلق اشعار میں بلا کا گداز اور دھیماپن ہے شاعر نے آنسوں کے قطرے کو متحرک اور زندہ وجود عطا کر دیا ہے۔ نظم کے مختلف مناظر کو شاعر نے اس انداز میں پیش کیا ہے کہ قاری کے دل میں اترتے جاتے ہیں اور مناظر آنکھوں میں بستے جاتے ہیں۔ اگر یہ مناظر حقیقتاً خارجی عالم میں دیکھے جائیں تو ان کی یادیں اتنی دیرپا اور پائے دار نہ ہوں گی جتنی کہ لفظوں سے کی گئی تصویر کشی سے ہوتی ہے۔ نظم کے آخری حصے میں سمندر کے کنارے کے منظر کو پیش کیا گیا ہے۔ جہاں پارک اپنی ذات کی گہرائیوں میں ڈوبی ہوئی چہل قدمی کر رہی ہے۔ وہ محسوس کرتی ہے کہ انسان کبھی بھی اپنے اپ کو خالص علم میں تحلیل نہیں کر سکتا ہے اور نہ ہی حسی عالم میں خود کو تجرید کر سکتا ہے۔

ویلیری خطابت کو پسند نہیں کرتا تھا یہی وجہ ہے کہ اس کے کلام میں لفظوں کی صحت کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔ ہر لفظ نپا تلا اور متعین ہوتا ہے۔ جیسے کسی عمارت کی تعمیر میں ایک ایک اینٹ کا استعمال ناپ تول کے کیا جات ہے۔ اسی طرح اس کے یہاں بھی ایک ایک لفظ کو ناپ تول کے استعمال کیا جاتا ہے۔

ویلیری نے جس طور سے استعارے اور کنایے کا استعمال کیا ہے اس کے کئی مطالب نکل سکتے ہیں۔ لہٰذا

علامت نگاری کی تحریک سے ناواقف قاری کو اسے سمجھنے میں دشواری کا سامنا کرنا پڑ سکتا ہے۔اس کی تصانیف سے پتہ چلتا ہے کہ اس نے خیال کی ماہیئت پر بہت زور دیا ہے۔اس سلسلے میں جمالیاتی تخلیق پر اس نے مخصوص تصورات مرتب کیے۔اس کے نزدیک ادب کی اصل قدر، خیال اور فکر کی صحت ہے۔

پال کلوڈیل(Paul Claudel:1868-1954):۔

پال کلوڈیل اپنے طالب علمی کے زمانے میں ہی ریں بو سے متاثر ہو گیا تھا اور یہ اثر تاعمر اس پر قائم رہا۔ اس کی علامت نگاری میں رومانیت کا سا جوش وخروش نظر آتا ہے جس سے اس کی شاعری میں انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔جس مطلق صداقت کا متلاشی ویلیری تھا اسے کلوڈیل نے مذہب کے سائے میں حاصل کر لیا تھا۔ یہ مذہبی باطنیت اس کی شاعری اور ڈراموں میں رچی بسی ہے اور علامت نے اس رنگ کو مزید جلا بخشی ہے۔اس کی شاعری کے تمام شاہکار 1919ء سے قبل کے ہیں۔پہلی جنگِ عظیم کے بعد کلوڈیل فرانس کا سب سے بڑا شاعر تسلیم کیا جانے لگا۔اس کی شاعری میں لفظوں کی بندش، فصاحت و بلاغت اور جدت پائی جاتی ہے۔اس کا طرز نگارش ایسا ہے کہ وہ قاری کی مکمل توجہ کا طالب ہوتا ہے۔کلوڈیل کی شاعری میں وجود کی کشمکش کا علامتی بیان ہے جو جدید فرانسیسی شاعری کی خصوصیت بھی رہی ہے۔

کلوڈیل کی ابتدائی زندگی دیہاتی ماحول میں گزری تھی جس کی یاد تمام عمر بلند حکیمانہ نتائج کی طرف اس کی رہبری کرتی رہی۔یہی وجہ ہے کہ کلوڈیل کی نظر درخت کے وجود میں بھی معرفت کا رنگ دیکھ لیتی ہے۔درخت زمین کا قیدی ہونے کے باوجود اس سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے اور اپنی نشو ونما اور بالیدگی کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔وہ زمین کے ساتھ دن رات اس جستجو میں مبتلا رہتا ہے کہ اس کے بطن میں جو مخفی صلاحیتیں ہیں انہیں اجاگر کرے۔اس کی سب سے اونچی شاخ نیچے سے نیچے بادل کی بلندی تک نہیں پہنچ سکتی لیکن وہ مسلسل جد و جہد کیے جاتا ہے اور جہاں تک اس کی پہنچ ممکن ہوتی ہے وہاں تک اونچا پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔وہ پورے دن سورج کی روشنی سے کھیلتا ہے۔کلوڈیل کی شاعری میں سورج کی روشنی، دن کی جگمگاہٹ، موسموں کے اُلٹ پھیر، فصلوں کا کٹنا اور پھولوں کی مہک کا ذکر ہے۔یہ باتیں اپنی علامتی معنویت رکھنے کے باوجود ایسی بے تکلف محسوس ہوتی ہیں جیسے کہ وہ شاعر کے ذاتی تجربوں کا حصہ ہوں۔

کلوڈیل جب فطرت کی طرف نظر ڈالتا ہے تو اس کے ذہن میں بہت سارے تاثرات جنم لینے لگتے ہیں۔ وہ فطرت کو محض فطرت کی طرح نہ دیکھ کر معصومیت، عقیدت، محبت، خیر اور شر وغیرہ کے لباس میں ملبوس دیکھتا ہے۔

اس کا ماننا ہے کہ 'فطرت بھی اسی طرح سے قوانینِ الٰہی کی پابندی کے لیے ہے جس طرح انسان خدا کے لیے مخلوق ہوتا ہے۔کلوڈیل کی نظموں میں مذہبی عقیدت کا باطنی تجربہ موجود ہے۔

مذکورہ بالا مصنفین کا تعلق ملک فرانس سے ہے، جہاں سے علامت نگاری کی تحریک باضابطہ طور پر شروع ہوتی ہے۔فرانسیسی ادبا و شعرا کے ساتھ ساتھ دیگر مغربی ممالک کے شعرا و ادبا کی تصانیف میں بھی علامت نگاری کا رنگ واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔تحریکیں بحرِ بے کراں کی مانند ہوتی ہیں۔لہٰذا کوئی تحریک کسی ایک ملک کی پابند نہیں رہ سکتی۔خواہ وہ سیاسی تحریک ہو یا ادبی۔ یہ درست ہے کہ علامتی تحریک کی شروعات فرانس سے ہوئی لیکن دنیا کے دوسرے ممالک بھی اس تحریک سے حد درجہ متاثر ہوئے۔مختلف ممالک کی دیگر زبانوں پر اس تحریک نے اپنا گہرا رنگ چھوڑا جس سے ادب کو نئی تقویت ملی۔ چوں کہ اس باب میں مغربی ادب کے علامتی نظام سے بحث کرنا ہے اس لیے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ فرانسیسی مصنفین کے ساتھ ساتھ دوسرے مصنفین اور ان کی تصانیف کا تجزیہ کیا جائے۔

Emily Bronte:۔

Emily Bronte انگریزی زبان کا ایک مشہور شاعر و ادیب گزرا ہے۔Emily Bronte 30 جولائی 1818ء کو یونائٹڈ کنگڈم کے تھارٹن نامی شہر میں تولد ہوا۔ اس کی زندگی کا سب سے کامیاب ناول Wuthering Heights ہے جو اس کی شہرت کا باعث بھی بنا۔ ناول Wuthering Heights کی پہلی اشاعت لندن میں 1847ء میں ہوئی۔اس ناول میں پیش کیے گئے تقریباً تمام کردار علامتی معنویت کے حامل ہیں۔ ناول میں مکان اور اس کے آس پاس کی کم و بیش تمام اشیا کو علامتی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔لفظ Wuthering کے لغوی معنی ہیں 'طوفان' جو باشندوں کی جنگلی فطرت کو پیش کرتا ہے۔درج ذیل سطور میں موجود دو کردار کے ذریعے اس میں موجود علامتی فطرت کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

"My love for Linton is like the foliage in the woods. My love for Heathcliffresembles the eternal rocks beneath a source of little visible delight, but necessary."

مذکورہ بالا اقتباس میں 'پودوں کی پتیوں' کا جملہ Linton کی زرخیز اور مہذب نوعیت کی علامت ہے۔ اس کے برخلاف ملک میں Heathcliff کو ایک 'ابدی چٹان' سے تشبیہ دی گئی ہے جو اس کی خام اور نا قابل

قبول فطرت کی علامت ہے۔

Sara Teasdale:۔

Sara Teasdale ایک امریکی شاعرا تھی جو Sent Luise میں 8 اگست 1884ء میں پیدا ہوئی۔اس کی نا قابلِ فراموش نظم 'Wild Asters' ہے۔اس نظم میں 'بہار اور گلداوری' صاف آنکھوں والے ہوشیار نوجوان کی علامت ہے کیوں کہ موسمِ بہار کے دوران گلداوری انتہائی روشن اور خوب صورت ہوتی ہے۔اس کے برعکس 'بھورے اور بنجر کھیت' کو بڑھاپے کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

Sara Teasdale نے اس نظم کو متعدد علامتوں سے سجایا وسنوارا ہے۔ ذیل میں نظم Wild Asters پیش کی جاتی ہے جس سے نظم میں مستعمل علامتوں کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

In the spring, I asked the daisies
If his words where true,
And the clever, clear eyed daisies
Always knew
Now the fields are brown and barren.
Bitter autumn blows
And of all the stupid asters
Not one knows

مذکورہ بالا نظم میں بہار کے موسم میں نمودار ہونے والی گلداوری کو ہوشیار اور صاف آنکھوں والے نوجوانوں کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔نظم کے دوسرے حصے میں بھورے اور بنجر کھیت بڑھاپے کے ساتھ ساتھ موت کی بھی نمائندگی کرتے ہیں۔موسم خزاں آنے والے موسم سرما کا پیش خیما ہوتا ہے۔اس طرح یہ نظم زندگی میں واقع ہونے والے تمام نشیب وفراز کی نمائندگی کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔Sara Teasdale نے ایک سال میں بدلتے ہوئے موسم اور اس کے اندر موجود فطری خصوصیات کو بطور علامت پیش کیا ہے۔

William H. Davies:۔

W. H. Davies کا پورا نام William Henry Davies ہے جو 3 جولائی 1871ء کو Newport میں پیدا ہوا اور 1940ء کو اس کی وفات Nailsworth نامی مقام پر ہوئی۔اس کا شمار اپنے وقت کے مشہور ترین شعرا میں ہوتا ہے۔اس نے زندگی کے مشکلات،انسان کے مختلف حالات،فطرت اور اس کے نظام و کردار کے مشاہدات کو بنیادی طور پر اپنا موضوع بنایا ہے۔W.H. Davies کے اسلوب نگارش کے متعلق London کے مشہور نقاد While Hockey کہتے ہیں:

> "It is as a poet of Nature that Davies has become most famous; and it is not surprising that he should have taken nature as his main subject. He had lived close to the earth and in the open air, and had grown to love the countryside with its field, woods and streams, its hedges and flowers, its birds and beasts, bees and butterflies, its sunny and cloudy skies and capricious moods: in short its infinite variety. Though a man of limited education, here he was at no disadvantage with an intellectual; for appreciation of nature is based not an intellect but on love and Davies loved nature deeply. His nature poetry is founded on his delight in nature, and he exulted in revealing the lovelines of heaven and earth and his interest in the creatures of the countryside. As does a child , a pagan are a mystic, he glorifield

nature and never ceased to regard it with eyes of wonder.2

W.H.Davis کی پہلی نظم کا عنوان 'موت' تھا اور پہلا شعری مجموعہ "The Soul's Destroyer" تھا جو 1905ء میں شائع ہوا تھا۔ وہ بہت بڑا شاعر تھا جو فطرت سے محبت کرتا تھا۔اس کی شاعری کا مرکزی موضوع فطرت اور غریبوں کی مشکلات تھا۔ وہ زندگی سے محبت کرنے والا شاعر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنی شاعری سے خوشی کی نئی دنیا آباد کی۔ "The Rain" اس کی بہترین نظم ہے جس میں اس نے علامت کا استعمال انتہائی عمدہ طور پر کیا ہے۔نظم "The Rain" ملاحظہ فرمائیں:

I hear leaves drinking rain;
I hear rich leaves on top
Giving the poor beneath
Drop after drop;
Tis a sweet noise to hear
These green leaves drinking near
And when the sun comes out,
After this rain shall stop,
A wondrous light will fill
Each dark, round drop,
I hope the sun shines bright
i will be lovely sight.

مذکورہ بالا نظم کو دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے جو چھ چھ سطور پر مشتمل ہیں۔ شاعر کہتا ہے کہ وہ اکثر بارش کی آواز سنتا ہے۔ وہ سنتا ہے کہ بارش کے دوران درخت کے جو پتے سب سے اوپر ہوتے ہیں وہ پانی سے سب سے زیادہ مستفیذ ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ درخت کے نچلے حصے والے پتوں کے مقابلے میں بالائی پتے زیادہ سبز اور

صحت مند نظر آتے ہیں۔ درخت کے سب سے اوپر والے پتے بارش کا سارا پانی پی لیتے ہیں اور جو پتے ان کے نیچے ہوتے ہیں انہیں اپنا استعمال کیا ہوا وہ پانی دیتے ہیں جو بچ جاتا ہے۔ شاعر مزید کہتا ہے کہ یہی وجہ ہے کہ درخت اوپری حصے والے پتے سرسبز شاداب ہونے کے ساتھ ساتھ ان کی آواز میں بھی ایک قسم کی مٹھاس ہوتی ہے۔

نظم میں شاعر نے پتوں کو انسانوں کی علامت کے طور پر، بارش کو پیسہ، وسائل اور سہولیات کی علامت کے طور پر اور درخت کو ایک سماج کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اب اس طرح نظم کے پہلے حصے کا مفہوم یہ ہوتا ہے کہ سماج میں موجود عہدہ داران یا امرا حضرات تمام وسائل اور سہولیات کا سب سے پہلے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ جب کہ واقعی میں جس طبقے کو ان وسائل کی سب سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے، ان تک ان سہولیات کی رسائی نہیں ہو پاتی ہے اور اگر ہو بھی جاتی ہے تو بہت ناقص۔ جس سے یہ اپنے حالات کو کچھ بہتر بنانے میں ناکام ہی رہتے ہیں۔ نظم کے پہلے حصے کے آخر میں شاعر مزید کہتا ہے یہی وجہ ہے کہ درخت کے اوپری حصے والے پتے نچلے حصے والے پتوں کے مقابلے میں زیادہ سرسبز و شاداب ہوتے ہیں۔ یعنی سماج میں موجود عہدہ داران اور امرا حضرات غریبوں کے مقابلے میں زیادہ صحت منداور صاف ستھرے نظر آتے ہیں۔ شاعر جب یہ کہتا ہے کہ ان کی آواز میں ایک قسم کی مٹھاس ہوتی ہے تو وہ اس سمت اشارہ کر رہا ہے کہ انہیں سہولیات کی بنا پر امرا لوگ بہتر تعلیم حاصل کرتے ہیں جس سے ان کے وقار اور رعب و عزت میں اضافہ ہوتا ہے۔

نظم کے دوسرے حصے میں شاعر کہتا ہے کہ جب یہ بارش رکے گی اور سورج نکل آئے گا تو ایک حیرت انگیز اور لذت بخش روشنی تمام تاریکیوں کو ختم کر دیگی۔ اسے امید ہے کہ ایک دن سورج چمک اٹھے گا اور جب ایسا ہوگا تو وہ ایک خوب صورت منظر ہوگا۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ نظم کا دوسرا حصہ پہلے حصے کے بالکل برعکس ہے کیوں کہ اس میں سورج اور اس کی روشنی امید اور بہتر کل کی علامت ہے۔ شاعر پُر امید ہے کہ ایک دن بارش یعنی مادیت پسند چیزیں نہیں ہوں گی تو سورج کی روشنی ہر شئے کو روشن کر دیگی۔

غور کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سورج خدا کی اور اس کی روشنی نورِ الٰہی کی علامت ہے۔ نظم کے اس حصے میں شاعر غالباً آخرت کی بات کر رہا ہے جہاں کسی کے ساتھ کوئی امتیازی سلوک نہیں ہوگا۔ خدا کے ذریعہ تمام لوگوں کے ساتھ یکساں سلوک کیا جائے گا۔ اسے امید ہے کہ ایسا دن ضرور آئے گا جب سورج چمک اٹھے گا اور نورالٰہی تمام لوگوں پر بلا تفریق برسایا جائے گا۔ اس لحاظ سے یہ بہت ہی خوب صورت منظر ہوگا۔

:William Wordsworth

Wordsworth انگلینڈ کے شہر Cumberland میں 7 اپریل 1770ء کو پیدا ہوا اور اس کی وفات 23 اپریل 1850 ء میں انگلینڈ کے Westmorland میں ہوئی۔ Wordsworth انگریزی زبان کا ایک رومانٹک شاعر تھا جس نے Samuel Taylor Colridge کی مدد سے انگریزی ادب میں رومانٹک دور کو اپنی مشترکہ اشاعت Lyrical Ballads (1798) کے ساتھ شروع کیا۔

1793ء میں Wordsworth کے نظموں کی پہلی اشاعت An Evening Walk اور Descriptive Sketches کے مجموعوں میں نظر آئی۔ 1795ء میں اس نے Raisley Calvert سے 900 ڈالر کی میراث حاصل کی اور ایک شاعر کی حیثیت سے مقبول ہوا۔

"My Heart Leaps Up" رومانی شاعر William Wordsworth کی موسیقی سے پُر مختصر نظم ہے۔ یہ نظم 26 مارچ 1802ء میں اس وقت لکھی گئی جب Wordsworth شمالی انگلینڈ کے Lake District علاقے میں واقع Dove Cottage میں رہتا تھا۔ ان کی دوسری نظموں کی طرح "My Heart Leaps Up" بھی فطرت سے متاثر ہے۔ اس نظم میں قوس قزح کو امید کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے جو پوری زندگی شاعر کے ساتھ رہا۔ نظم ملاحظہ فرمائیں:

My heart leaps up when I behold

A rainbow in the sky

So was it when my life began

So is it now I am a man

So be it when I shall grow old

Or let me die

The child is the father of men

And I could wish my day to be

Bound each to each natural piety

قوس قزح روایتی طور پر امید کی علامت ہے اور اسی طرح اس نظم میں بھی استعمال کیا گیا ہے۔قوس قزح ایک خوب صورت منظر ہے جو اکثر طوفان کے بعد نظر آتا ہے۔اس طرح وہ طوفان کے گزرنے کی علامت بھی ہے۔علامتی طور پر ہنگاموں اور تکلیفوں کے بعد پر سکون اور پیاری موت کی شروعات کا پیش خیمہ بھی ہے۔

نظم "My Herts Leaps Up" میں قوس قزح شاعر کو امید اور وعدے کے احساس سے بھر دیتا ہے۔ایک بچے کی مانند وہ اس سے خوش ہوتا ہے اور حیرت میں مبتلا رہتا ہے۔اس طرح وہ اس کو فطری دنیا سے جُڑا ہوا اور اپنے مستقبل سے وابستہ محسوس کرتا ہے۔

William Shakespeare:۔

Shakespeare عالمی ادب میں اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں۔ 'Homer' اور 'Dantey' جیسے شعرا یا 'Leo Tolstoy' اور 'Charles Dickend' جیسے ناول نگار نے بھی قومی رکاوٹوں کو عبور کرتے ہوئے عالمی ادب میں اپنا ایک مقام پیدا کیا ہے، لیکن کسی مصنف کے کارنامے یا شہرت 'Shakespeare' کے قریب تک نہیں پہنچتی، جس کے ڈرامے سولہویں صدی کے آخر میں لکھے گئے تھے۔ان ڈراموں کی بدولت ایک چھوٹا سا مقامی Repertory Theatre بہت کم وقت میں ایک عالمی Theatre کی شکل اختیار کر لیا۔ ان کے بہترین معاصر، شاعر اور ڈراما نگار 'Ben Jonson' نے 'Shakespeare' کے متعلق جو کہا تھا وہ سچ ثابت ہوا کہ "Shakespeare کسی مخصوص زمانے کے نہیں تھے بلکہ ہر زمانے کے لیے تھے۔" 'Shakespeare' ایک بہت بڑا دانشور، فلسفی اور شاعرانہ قوت کا مصنف تھا۔ یہ درست ہے کہ دوسرے مصنفین میں بھی یہ خصوصیات موجود ہوتی ہیں لیکن Shakespeare کا خاصا یہ ہے کہ اس کی قابلیت کا اطلاق دور دراز کے مضامین پر نہیں بلکہ انسان اور ان کے احساسات و جذبات اور تنازعات کے مکمل احاطہ پر ہوتا ہے۔ Shakespeare حیرت انگیز طور پر لفظوں کا استعمال کرتا ہے۔لہٰذا جب اس کی ذہنی توانائی کسی قابلِ فہم انسانی حالات پر لاگو ہوتی ہے تو اسی پوری طرح یادگار اور تخلیقی طور پر محرک بنا دیتی ہے۔اس کی تخلیقی توانائی کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ انسانوں کی واضح طور پر نقالی کی شکل میں شامل ہیں۔جس میں انسانی ہمدردی کا اظہار بھی ہے اور شیطانی شرکت کی دعوت بھی۔

'As you Like It' کا شمار Shakespeare کے اہم ترین ڈراموں میں ہوتا ہے۔اس ڈراما میں دنیا کی ایک تصویر کھینچ کر اسے علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ڈراما نگار نے ایک چھوٹے سے اسٹیج کو دنیا

کی علامتی شکل کی طرح پیش کیا ہے۔ڈراما میں اسٹیج پر موجود کردار، دنیا میں رہنے والے لوگوں کی علامت ہے۔اسٹیج پر کرداروں کا آنا اور جانا انسان کی پیدائش اور موت کو پیش کرتا ہے۔اس طرح اس ڈراما میں Shakespeare نے انسانی زندگی کے تمام نظام کو علامتی پیرائے میں پیش کیا ہے۔ہم سب اسٹیج کا ایک حصہ ہیں جو بہ یکوقت متعدد کردارادا کرتے ہیں۔مذکورہ بالا سطور سے ہمیں Shakespeare کے تخیل اور علامتی قدر کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

William Blake:۔

William Blake عالمی ادب میں انیسویں صدی کا ایک بہترین شاعر گزرا ہے۔اس کا تعلق انگریزی زبان سے تھا۔ Blake اس عہد کا شاعر ہے جب عالمی ادب میں علامت نگاری کی تحریک سے نہ صرف شعراوادبا متاثر ہورہے تھے بلکہ سامعین وقارئین بھی اس کا اثر قبول کرنے سے خود کو بچا نہ سکے تھے۔اسی دوران Blake نے ایک نظم "Ah Sunflower" کے عنوان سے لکھی جو بے حد مقبول ہوئی۔اس نظم میں اس نے سورج مکھی کے پھول کو علامتی پیرائے میں پیش کیا ہے۔نظم ملاحظہ فرمائیں:

Ah sunflower! weary of time,
Who countest the steps of the sun:
Seeking after that sweet golden clime
Where the travellers journey is done.

Where the youth pined away with desire,
And the pale virgin shrouded in snow:
Arise from their graves and aspire,
Where my sunflower wishesh to go.

مذکورہ بالا نظم میں سورج مکھی کا پھول ایک ایسے انسان کی علامت ہے جو مسلسل سفر میں رہتا ہے۔اس

طرح سورج مکھی ایک آزاد اور سنہری دنیا کا متلاشی ہے۔ اسے ایک ایسی دنیا کی تلاش ہے جہاں تمام خواہشیں پوری ہوں اور کسی قسم کا اندھیرا یا ظلم وستم، لاچاری و بے بسی وغیرہ نہ ہو۔ دوسری طرف سورج مکھی کا پھول مسلسل متحرک رہنے کی بھی علامت ہے۔ نظم میں سورج انسان کی ان تمام خواشات کی علامت ہے جن کو پورا کرنے کے لیے انسان ہمیشہ کوشش کرتا رہتا ہے۔

J.K. Rowling:۔

Shakespeare کی طرح J.K. Rowling بھی ایک بڑا ڈراما نگار گزرا ہے۔ اس نے اپنے فن پارے کو بہتر سے بہترین بنانے کے لیے زبان دانی کے مختلف آلات پر عبور حاصل کیا۔ Herry Potter Series میں J.K Rowling نے متعدد علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ جن میں سے کچھ اہم کا ذکر ذیل میں کیا جاتا ہے۔

Herry کا داغ اس کی بہادری کی علامت ہے۔ وہ بہر حال ایک کے بعد دوسرے بڑے معرکے میں کامیابی حاصل کرتا جاتا ہے۔ جب کوئی براہِ راست نفرت کرتا ہے، اس وقت تکلیف اور پریشانی میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے لیکن وہ ایسے حالات میں اپنے جذبات واحساسات کے ساتھ کھڑا نظر آتا ہے۔

Albus Dumbledore کا نام اس کی شخصیت کی علامت ہے۔ قدیم انگریزی میں Dumbledore کا مطلب بھنورا ہوتا ہے اور وہ اسے پسند کرتا ہے۔ Albus کا مطلب 'سفید' ہے جو کسی اچھے یا مددگار جادوگر کی علامت ہو سکتا ہے۔

Herry Potter میں دکھائی جانے والی Golden Snitch (ایک چھوٹی سی سنہرے رنگ کی گیند جس میں چاندی کے پنکھ لگے ہوں۔) ہر سالک کے مقصد کے لیے روشن خیالی کی علامت ہے۔

Knockturn Alley تاریکی اور بُرائی کی علامت ہے۔ جو اپنے آپ میں اندھیری رات کے مانند ہے۔ اس میں کوئی حیرت کی بات نہیں کہ رات کے وقت اس تاریک گلی میں برائی کی مشق کی جاتی ہے۔

علامتی عناصر کے ساتھ مغربی ادب مزید پختہ ہوا ہے۔ آیئے چند اور مثالوں کی طرف نظر کرتے ہیں:

Elie Wiesel کے ناول "Night" میں رات کو مکمل موت، تاریکی اور ایمان کے نقصان کی علامت کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔

Larraine Hansberry کے "A Raisin In The Sun" میں کھڑکی کے پاس لگا

ہوا پودا ضرورت اور امید کی علامت ہے۔ جیسے پودے کی نمود کے لیے سورج کی ضرورت ہوتی ہے، اسی طرح انسانی زندگی کی ترقی کے لیے کچھ ہماری بھی بنیادی ضروریات ہوتیں ہیں۔

Engelbert کی تصنیف "Hansel and Gretel" میں روٹی کو سکون اور گھر کے راستے کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

A.E Houseman نے اپنی مشہور زمانہ نظم "XXIII, Crossing Alone The Nighted Ferry" میں دریا کو علامتی طور پر زندگی اور اس سے وابستہ ماضی کی یادوں کی نمائندگی کرنے کے لیے استعمال کیا ہے۔

علامت پسندی مصنف کو اپنی تصنیف میں دو سے زیادہ معنی شامل کرنے کی آزادی دیتی ہے۔ اس میں ایک لفظ بذاتِ خود واضح ہوتا ہے، اور اس کی علامتی معنی لفظی معنی سے کہیں زیادہ گہری ہوتی ہے۔ لہٰذا علامت پسندی ایک معمولی سے موضوع کو بھی علیت بخش دیتی ہے۔ علامت نگاری ادب کے متعلق قارئین میں دلچسپی پیدا کرتی ہے کیوں کہ اسے مصنف کے ذہن میں بصیرت حاصل کرنے کا موقع ملتا ہے اور وہ دنیا کو مختلف نظریے سے دیکھتا ہے، اور وہ وسیع تر مضمرات کے ساتھ مشترکہ اشیا اور عمل کے بارے میں مختلف نوعیت سے سوچتا ہے۔

ادب میں رنگ برنگے مناظر کو پیش کرنے کے لیے علامت کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس سے مصنف کے فن کارانہ اظہار کی تصدیق ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ علامت نگاری قارئین کو پیچیدہ یا مشکل مضامین کا تصور کرنے کی اجازت دینے کے ساتھ ساتھ یہ مواقع بھی فراہم کرتی ہے کہ پوشیدہ معنی تلاش کرتے ہوئے متن کے مختلف حصوں کو منتخب بھی کریں۔ علامت پسندی ایک شئے، شخص، صورتِ حال واقعہ یا عمل ہوسکتی ہے جس کی سطحی تفہیم سے بالاتر اس کے مجموعی سیاق وسباق میں گہرا مطلب پوشیدہ ہوتا ہے۔ اسے صحیح طریقے سے استعمال کریں تو یہ تحریر کے چھوٹے ٹکڑے کو بھی طویل کرسکتا ہے اور قاری کو مزید بصیرت فراہم کرسکتا ہے۔

مغربی ادب کے علامتی نظام کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادب اس سے بڑی حد تک متاثر ہوا ہے۔ یہ سچ ہے کہ مغربی ادب میں غزل جیسی کوئی صنف موجود نہیں ہے مگر وہاں کی دیگر تصانیف میں موجود علامتی نظام سے ہمارے غزل گو شعرا متاثر ضرور نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے غزل گو شعرا نے اپنی غزلوں میں دیگر علامتوں کے ساتھ ساتھ ان علامتوں کا استعمال بھی بڑی خوبی سے کیا ہے جنہیں مغربی شعرا نے اپنی تصانیف میں برتا ہے۔ اس قبیل کے چند علامتی الفاظ مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

دریا: A.E. Houseman نے اپنی نظم 'XXIII Crossing Alone The

'Nighted Ferry' میں دریا کو وقتِ ماضی یا وقتِ رواں کی علامت کی طرح استعمال کیا ہے۔ اردو ادب کے غزل گو شعرا نے بھی دریا کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

جس رستے سے ابھی گزرے ہیں
پہلے یہاں دریا بہتا تھا

(احمد مشتاقؔ)

پیڑ کے پتے:

نظم 'The Rain' میں W.H. Davies نے پیڑ کے پتے کو انسان کی علامت کے لیے استعمال کیا ہے۔ اسی طرح ناصر کاظمی نے بھی پیڑ کے پتوں کو علامتی طور پر پیش کیا ہے۔ شعر ملاحظہ فرمائیں:

ذرا گھر سے نکل کر دیکھ ناصرؔ
چمن میں ہر طرف پتے جھڑے ہیں

(ناصرؔ کاظمی)

مذکورہ بالا شعر میں گھر انسانی وجود کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے اور اس سکون کی جگہ کو بھی جہاں اس وقت ہم موجود ہیں۔ ہم کسی خوف کے باعث اپنے ہی وجود میں سمٹے ہوئے ہیں اور یہ خوف موت کا ہے۔ جس کی تصدیق شاعر دوسرے مصرعے میں چمن میں ہر طرف جھڑے ہوئے پتوں سے کرتا ہے۔ اس طرح پتوں کا ہر طرف گرا ہوا ہونا موت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ فنا کے خوف نے انسان کو اپنے وجود کے اندر سمٹنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جب ہم نے اس سے باہر نکل کر دیکھا تو ہمیں چاروں سمت فنا کا منظر نظر آ رہا ہے۔

سورج کی روشنی/دھوپ:

WH Davies نے سورج کی روشنی کو نورِ الٰہی کے طور پر استعمال کیا ہے جو بلا تفریق مذہب و ملت، رنگ و نسل، عوام و خواص اور امیر و غریب سب کو مستفید کرتی ہے۔ نئی غزل میں بھی دھوپ کو خالص علامتی طور پر

استعمال کیا گیا ہے۔شعر ملاحظہ فرمائیں:

سر اٹھاتے ہی کڑی دھوپ کی یلگار ہوئی
دو قدم بھی کسی دیوار کا سایہ نہ گیا

آنکھیں کھلی تو دھوپ چمکتی ہوئی ملی
میرے طلوعِ صبح کے ارماں کہاں گئے

(احمد مشتاقؔ)

احمد مشتاق کے مذکورہ بالا شعر میں دھوپ کو آلام و مصائب کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

بعض علامتیں مغربی ادب اور اردو غزل میں مشترک طور پر استعمال ہوئیں ہیں اور بعض علامتوں کو الگ الگ معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔اس کی سب سے بڑی وجہ سماجی، سیاسی، معاشی اور جغرافیائی وغیرہ صورت حال میں فرق کا ہونا ہے۔ کیوں کہ جو ذہن جس ماحول میں پروان چڑھتا ہے اس کی فکر بھی اسی مناسبت سے پختہ ہوتی ہے۔اور پھر شعرا و ادبا عام انسان سے زیادہ حساس ہوتے ہیں اس لیے ماحول کا اثر ان کے ذہن پر زیادہ گہرا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف زبان کے ادیبوں نیز تمام ادب کے شعرا و ادبا کی فکر اور اسلوب کی نوعیت بھی مختلف ہوتی ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان کسی بھی ادبی رجحان سے لاتعلق نہیں رہی ہے۔خواہ جدید اور جدید تر ادبی رویوں میں وجودیت کا معاملہ ہو یا اشتراکیت کا موضوع ہو، خواہ تاثیریت کی بات ہو یا اظہاریت کا رجحان ہو، اردو کے گزشتہ صدی کے نصف حصے کے ادب میں ان تمام رجحانات کی نشاندہی بہ آسانی کی جا سکتی ہے۔ یہ اردو ادب کا وہ امتیاز ہے جس کے باعث ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے مابین اردو نے عالمی اثر پزیری کے سلسلے میں ہمیشہ اپنا امتیاز نمایاں رکھا ہے۔اردو زبان و ادب نے جس طرح اپنے گرد و پیش کی زبانوں اور ادبیات کو اپنے مخصوص رویوں اور رجحانات سے متاثر کیا ہے اس سے کہیں زیادہ اردو ادب نے

عالمی اور مقامی رجحانات سے متوازی اور متوازن انداز میں اثرات قبول کیے ہیں۔

چوں کہ ردو قبول کا یہ سلسلہ مختلف ادبیات کے درمیان چلتا رہتا ہے لہٰذا اردو ادب نے بھی خود کو عالمی ادب

کے رویوں سے کبھی علیحدہ نہیں رکھا۔ دنیا کی بیش تر بڑی زبانوں کے ادب میں قدرے تقدیم وتاخیر کے ساتھ بعض رجحانات کا یکساں طور پر نفوذ اور وفور نظر آتا ہے۔

حوالہ جات

1 ڈاکٹر انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، اتر پردیش اردو اکادمی ۱۹۹۵ء، ص 131

2 (Hockey L. W.H. Davies, University of wales press (on behalf of the Welsh Arts Council)1971, P. 89)

باب چہارم

اردو غزل میں علامت نگاری

(1) قدیم غزل میں علامتی نظام

(2) کلاسیکی غزل میں علامتی نظام

(3) نو کلاسیکی غزل میں علامتی نظام

(4) ترقی پسند غزل میں علامتی نظام

قدیم غزل میں علامتی نظام

اردو شاعری پر فارسی ادب کا بڑا اثر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے قدیم اردو شاعری میں فارسی کی بیش تر روایتیں موجود ہیں۔ فارسی شاعری کے مختلف ہیئتی سانچے اردو شاعری میں مستعمل ہوتے رہے۔ اس طرح سرایت کا یہ نتیجہ ہوا کہ اردو شاعری نے دانشتہ اور غیر دانشتہ طور پر وہی راہ اختیار کیا جس پر فارسی ادب پہلے سے ہی گامزن تھا۔ اردو شعرا فارسی شاعری سے مستعار اصناف قصیدہ، غزل، مثنوی وغیرہ میں اسی مضمون کو باندھنے کی کوشش کرتے جو فارسی شاعری میں باندھے جاتے تھے۔ علامتی الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ اردو شعرا کو یہیں سے مل گیا جسے یہ اپنی شاعری میں بلاتکلف استعمال کرتے تھے۔ ساقی و میخانہ، گل وبلبل، سروقمری، شمع و پروانہ وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمے اردو شاعری میں اسی طرح استعمال کرنے کی کوشش کی جانے لگی جیسے فارسی شاعری میں ہوتے تھے۔ فارسی شاعری کی یہ روایت سبکِ ہندی کے شعرا کے ذریعے اردو میں داخل ہوئیں تھیں۔ لیکن اردو شاعری کی بیش تر مستعار علامتیں سبکِ ہندی کی طرح تہہ دار اور پُر پیچ مفاہیم کی حامل نہ ہوکر اکہری اور نیم علامتی مفاہیم ادا کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اکثر وبیش تر تلازمے علامتی سے زیادہ تشبیہی اور استعاراتی مفاہیم ادا کرتے ہیں۔ قدرتی طور پر کوئی بھی لفظ پہلے استعاراتی اور تشبیہی پیرایے میں ہی استعمال ہوتے ہیں اور پھر اپنی علامتی قوت کی بنا پر یہ الفاظ تشبیہ اور استعارا کے حدود کو پار کرکے علامتی مفاہیم ادا کرنے لگتے ہیں۔ اس لیے اولین غزل گو شعرا کے یہاں اس طرح کے تشبیہی اور استعاراتی پیرائے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان پیرایوں کے تجزیے سے جہاں ایک طرف اردو غزل پر فارسی روایت کے اثرات کا علم ہوتا ہے تو وہیں دوسری طرف ابتدائی اردو شاعری کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔

امیر خسرو اردو کے پہلے غزل گو شاعر مانے جاتے ہیں۔ جن کا تعلق شمالی ہند سے ہے۔ لیکن اب تک کی تحقیق کے مطابق محمد قلی قطب شاہ اردو کے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں۔ ان کے دیوان میں دیگر تصانیف کے ساتھ ساتھ غزلیں بھی شامل ہیں۔ جن پر ہندوستانی اور بالخصوص دکنی رنگ کو بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ امیر خسرو اور محمد قلی قطب شاہ کے درمیانی دور میں متعدد شعرا ایسے گزرے ہیں جنہوں نے دیگر تصانیف کے ساتھ ساتھ غزلیں بھی کہی ہیں۔ لیکن یہاں ان تمام شعرا کا ذکر کرنا مناسب معلوم نہیں ہوتا۔ لہٰذا یہاں ان اولین شعرا کا ذکر کیا جاتا ہے جن کی غزلوں میں علامت یا علامتی عناصر موجود ہیں۔ ان شعرا نے اپنی غزلوں میں گل وبلبل، شمع و پروانہ، آئینہ، ساقی و میخانہ وغیرہ الفاظ کو ان کے تلازمات ومتعلقات کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ مذکورہ بالا علامتوں پر مشتمل چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

قلی قطب شاہ

چنچل مُکھ ترا دیکھ ڈھلتا شمع
سو عاشق ترا ہو کے ڈلتا شمع

ترے حسن کوں دیکھ شرموں سینتے
عشق کے بہانے تھے گلتا شمع

ترے زلف کی دیکھ پریشانی کوں
پون جوں پریشاں ہو جلتا شمع

پگلتے جوں ہولے سورج سامنے
تجھے دیکھ دھن دوں پگلتا شمع

ولی دکنی

شمع تیری بزم میں جس وقت ہووے جلوہ گر
ماہِ نو لاوے اپس کوں کرکے گل گیر طلا

چھپا کر پردۂ فانوس میں رخ شمع ہے گریاں
سنیا ہے جب سے آوازہ تری روشن خیالی کا

عشق کی آگ سوں جلی ہے شمع
سر ستی تا قدم گلی ہے شمع

اے شمع سر بلند ترا نور دیکھ کر
سب جوہراں کیے ہیں سو پروانہ آئینہ

سراج اورنگ آبادی

نہ روئی شمع بھی حسرت سے پروانے کی تُربت پر
کہ کوئی تھا عاشق اپناں خاک سارا پناں نثار اپناں

تھا ذوق سراج آتشِ دیدار میں جلنا
صد شکر کہ پروانے کا مقصود بر آیا

سراج اس شمع کو ہے شوق پروانے جلانے کا
دعا کر یا الٰہی موم دل ہووے نجیفوں سے

پروانے کو نہیں ہے مگر خوفِ جاں سراج
ناحق چلا ہے شعلۂ دیدار کی طرف

مت کرو شمع کو بدنام جلاتی وہ نہیں
آپ سیں شوق پتنگوں کو ہے جل جانے کا

شب ہجراں میں اے سراج مجھے
اشک ہے شمع اور پلک گل گیر

حاتم

بلبل پڑی ہے بزم میں عشرت کے مجھ بناں
سوئی ہے شمع تن کو جلا کر لگن کے بیچ

قلی قطب شاہ کے شمع سے متعلق متذکرہ اشعار میں علامتی پیرائے بھلے ہی نہ ہوں لیکن ان اشعار سے ہمیں شمع کے مختلف کیفیات وحالات کا علم ضرور ہوتا ہے۔مثلاً ڈھلتا شمع (یعنی شمع کی لو کا آہستہ آہستہ ختم ہوجانا)، ڈلتا شمع (شمع کی لو کا ہلنا)، گلتا شمع (شمع میں جو موم استعمال ہوتی ہے اس کا پگھلنا)، جلتا شمع (شمع کا روشن ہونا) وغیرہ۔قلی قطب شاہ کے اشعار میں شمع کی یہ کیفیات خواہ علامتی معنی نہ ادا کر رہی ہوں لیکن انہیں کیفیات کو مدنظر رکھ کر بعد کے شعرا نے شمع کو بڑی ہی خوبی کے ساتھ علامتی پیرائے میں استعمال کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ یہاں ان کے شمع سے متعلق اشعار کو پیش کرنا ضروری سمجھا گیا۔قلی قطب شاہ کے ساتھ ساتھ ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور حاتم کے اشعار میں موجود علامتی عناصر کا تجزیہ کرتے وقت اس کے استعاراتی اور تشبیہی پیرائے پر گفتگو کرنا اس لیے اہم ہے کہ ان سے علامتی پیرایوں میں مستعمل الفاظ کے مختلف معنوی زاویوں اور پہلوؤں کی نشاندہی ہوتی ہے اور یہ معنوی پہلو اور زاویئے خالص علامتی اشعار کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔لہٰذا ان اشعار کے استعاراتی اور تشبیہی پیرایوں سے مختلف علامتی عناصر اور مفاہیم اخذ کرنا سودمند ثابت ہوگا۔

مندرجہ بالا اشعار میں شمع و پروانہ سے جو معنی اخذ ہوتے ہیں وہ اس طرح ہیں۔شمع محبوب کے حسن کو دیکھ کر ڈھلتی و پگلتی ہے اور محبوب کی زلف کو دیکھ کر پریشان ہوجاتی ہے۔محبوب کی روشن بیانی اور اس کی آواز سُن کر گریاں کرتی ہے۔شمع کہیں سادہ و معصوم نظر آتی ہے تو کہیں ظالم، سفاک اور خودغرض بھی ہے۔

مذکورہ بالا اشعار میں شمع و پروانہ تشبیہی اور استعاراتی معنی ادا کرنے کے ساتھ ساتھ بڑی حد تک علامتی مفاہیم کی ادائیگی بھی کرتے ہیں۔لہٰذا بیان واقع سے قطع نظر اس سے دوسرے مفاہیم بھی اخذ کیے جاسکتے ہیں۔مثال کے طور پر سراج اورنگ آبادی کے دو اشعار پیش جاتے ہیں۔

تھا ذوق سراج آتشِ دیدار میں جلنا
صد شکر کہ پروانے کا مقصود بر آیا

پروانے کو نہیں ہے مگر خوفِ جاں سراج
ناحق چلا ہے شعلۂ دیدار کی طرف

سراج اورنگ آبادی کے درج بالا دونوں اشعار میں آتش دیدار اور شعلۂ دیدار یعنی شمع جہاں ایک طرف قرب الٰہی اور دیدارِ خدا کی علامت ہے تو وہیں دوسری طرف یہ شمع دنیا کی عیش و آسائش اور رنگینی کا مفہوم بھی ادا کرتی ہے۔ اسی طرح پروانہ ایک طرف سالک کی علامت نظر آتا ہے تو دوسری طرف اسرار و رموز کی جستجو میں سرگرداں رہنے والے شخص کی بھی علامت ہے۔ اس طرح ان اشعار کا پہلا مفہوم یہ ہے کہ سالک (پروانہ) کا مقصود قرب الٰہی (آتش دیدار اور شعلۂ دیدار میں جلنا) ہوتا ہے۔

جیسا کہ کہا جا چکا ہے کہ آتشِ دیدار اور شعلۂ دیدار سے کائنات کے اسرار و رموز اور عیش و عشرت کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے اور پروانہ ان عیش و عشرت اور اسرار و رموز کی جستجو میں سرگرداں رہنے والا شخص ہے۔ اسرار و رموز کی تلاش و جستجو میں ایک وقت ایسا آتا ہے کہ جب انسان اپنی ہستی کو بھی فراموش کر دیتا ہے۔

شمع و پروانہ سے متعلق سراج کے اکثر و بیش تر اشعار اسی طرح علامتی اور نیم علامتی معنی و مفاہیم ادا کر رہے ہیں۔

گل و بلبل:

سراج اورنگ آبادی

صحن گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

خدا جانے صبا نے کیا کہی غنچوں کے کانوں میں
کہ تب سیں دیکھتا ہوں عندلیبوں کو فغانوں میں

بلبل ہے بس کہ شیفتۂ حسنِ گل رخاں
کرتا ہے چاک غم میں اسی کے قبا گلاب

صبا بلبل کوں کہہ سب کھول مضموں
کتابت کی ہے بُو غنچوں میں ملفوف

قمری کی عجب صدا ہے پُر سوز
ہر سرو پہ حال دیکھتا ہوں

باغ میں گلچیں چلا تب بلبلوں نے غل کیا
حضرت گل کو کیا جاتا ہے یہ کافر شہید

اشکِ بلبل سے چمن لبریز ہے
برگ گل پر قطرۂ شبنم نہیں
فصلِ خزاں میں بلبل ہے گل کا مرثیہ خواں
مرغِ چمن ہیں جتنے سب ہیں جوابیوں میں

نہ جانے کون سے شمشاد کا ہے دیوانہ
کہ طوق فاختہ ہے سرو کے گلے میں بند

ہر ایک مرغِ چمن نے نثار کرنے کوں
چمن سے لے کے طبق گل کا زر فشاں آیا

ولی دکنی

درد منداں باغ میں ہرگز نہ جاویں اے ولی
گر نہ دیوے نالۂ بلبل سراغِ عاشقی

گر نہیں ہے خنجرِ بیداد خوباں کا شہید
دامنِ صد چاکِ گل کس واسطے پُر خوں ہوا

سینۂ بلبل و قمری کو کیا مخزنِ درد
جب کہ اس سرو نے سیرِ گل و شمشاد کیا

غنچے کے سر کوں دیکھ گریباں میں عندلیب
بولی ظہورِ خلق ہے یو ں انفعالِ محض

ترے گلزارِ رنگیں کا جو کوئی مقتول ہے اے گل
وہ اپنے خوں میں جیوں گل غرق ہے خونیں کفن بہتر

صیاد بجائے دانہ و دام
کیتا ہے درست زلف اور تِل

حاتم

چمن میں کیوں نہ باندھے عندلیب اب آشیاں اپنا
کہ جانے ہے گل اپنا، باغ اپنا، باغباں اپنا

بے وفا ہے بہار گلشن کی
بلبل و گل کے حال پر افسوس

بغل سے چھوڑ مصحف کس روش نکلے وہ گلشن سے
کہ بلبل جانتی ہے باغباں گل کو قراں اپنا

لائی ہے جب بات چمن کی زباں پر
رنگیں ہوا ہے تب سے بیاں عندلیب کا

اس دور کے بیش تر غزلیہ اشعار میں گل و بلبل کے متعدد متعلقات موجود ہیں جن کی بدولت یہ اشعار ایک علامتی نظام کی نمائندگی کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ بظاہر تو یہ علامتیں اور ان کے متعلقات عشقیہ مضامین کے ترجمان نظر آتے ہیں لیکن جب ان اشعار کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو یہ اشعار ہمارے ذہن کو مختلف مفاہیم کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔ جن کا تعلق انسانی زندگی کے مختلف گوشوں سے ہے۔ یعنی ان اشعار میں مشتمل علامتی تلازمات دنیا کی واردات کے لیے علائم کا کام بھی کر رہے ہیں۔ مثال کے طور پر درج بالا اشعار میں سے چند اشعار کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

صحنِ گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

(سراؔج)

اس شعر میں صحن گلزار یعنی گلشن صحرائی کے لیے قفس بن گیا ہے۔ عام طور پر صحرا کو مصیبت اور صعوبت کی علامت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے لیکن اس شعر میں گلشن کو مصیبت اور صعوبت کی علامت بتایا گیا ہے۔ صحرائی چوں کہ گلشن میں رہنے کا عادی نہیں ہے بلکہ وہ یہاں رہنے پر مجبور ہے اس لیے وہ چاہتا ہے کہ صحن گلزار بھی خار بیاباں میں تبدیل ہو جائے۔

صحرائی کا اصل کام صحرا نوردی ہوتا ہے۔ جہاں صرف خار ہی خار ہوتے ہیں اور صحرائی انہیں کانٹوں سے مانوس بھی ہوتا ہے۔ چوں کہ گلشن میں پھول ہی پھول ہوتے ہیں اس لیے صحرا نورد گلشن سے نامانوس ہے۔ یہی وجہ

ہے کہ صحنِ گلزار سے اسے وہ انس حاصل نہیں ہوتا جو خار بیاباں سے ہوتا ہے۔ صحرانوردی میں ہر قدم پر صعوبتوں کا سامنا ہوتا ہے جب کہ گلشن محض آرام وسکون کی جگہ ہے۔

اس طرح شعر میں صحرائی مشکل پسند اور متحرک انسان کی، خارِ بیاباں آلام ومصائب کی اور جائے گل مقامِ آرام وسکون کی علامت ہے۔ یعنی مشکل پسند اور متحرک انسان کی تسکین کا باعث ہمیشہ سرگرم عمل رہنا ہی ہوتا ہے۔

فصلِ خزاں میں بلبل ہے گل کا مرثیہ خواں
مرغِ چمن ہیں جتنے سب ہیں جوابیوں میں

(سراؔج)

مرثیہ خوانی میں جوابی وہ شخص ہوتا ہے جو مرثیہ پڑھنے والے شخص کے ادا کردہ الفاظ کو اسی لے اور سُر میں دہراتا ہے۔

خزاں کے موسم میں پھول سوکھ جاتے ہیں۔ یعنی اس کی موت واقع ہو جاتی ہے اور ان کی موت پر بلبل مرثیہ خوانی کرتی ہے۔ دیگر مرغانِ چمن بھی پھول کی موت سے غم گین ہیں۔ لیکن ان کا یہ رنج والم بلبل کے مقابلے میں کم حیثیت ہے۔ جس طرح جوابی اصل مرثیہ خواں کے مقابلے میں کم حیثیت ہوتا ہے، اسی طرح دیگر مرغانِ چمن بھی بلبل کے مقابلے میں کم حیثیت کے حامل ہوتے ہیں۔

علامتی اعتبار سے یہ شعر طرزِ نو کے متلاشی اس مردِ مجاہد، رہنما یا پیامبر یا شاعر پر منطبق آتا ہے جس نے لوگوں کے ذہن کو کسی خاص سمت منتقل کرنے کی کوشش کی ہو اور اس کے عہد میں اس کے کچھ پیروکار بھی ہوں جو اس کی پیروی کرتے ہوں۔

دوسرے مفہوم میں فصلِ خزاں زوال کی علامت ہے اور گل ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کی علامت ہے۔ بلبل وقت کی نمائندگی کرتا ہے۔ مرغِ چمن سے ذہن ملک کی اس عوام کی جانب منتقل ہوتا ہے جو گنگا جمنی تہذیب کو عزیز رکھتے ہیں۔ یعنی ملک میں اب بھائی چارگی اور ملت نہیں ہے۔ ہر سمت نااتفاقی کا بازار سرگرم ہے۔ وقت اس اخلاقی زوال کو نہ صرف محسوس کراتا ہے بلکہ خود بھی اس کا ماتم کرتا ہے اور حساس انسان اس ماتم میں اس کے شریک بھی ہوتے ہیں۔

گل کو اگر قدیم آثار کی علامت، فصلِ خزاں کو زوال کی علامت، بلبل کو وقت کی علامت کے طور پر دیکھا جائے اور مرغِ چمن سے اہلِ دنیا مراد لیا جائے تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ دنیا میں کسی کو ثبات نہیں ہے۔ ہر شئے فانی

اورزوال پزیر ہے۔وقت اس زوال پزیری کو نہ صرف محسوس کراتا ہے بلکہ اس کا ماتم بھی کرتا ہے اور اہلِ دنیا کو اس ماتم میں شریک ہونے پر مجبور بھی کرتا ہے۔

گر نہیں ہے خنجرِ بیدادِ خوباں کا شہید
دامنِ صد چاک گل کس واسطے پُر خوں ہوا

(وَلّی)

مذکورہ بالا شعر میں خوباں سے مراد حقیقی محبوب اور گل مجازی محبوب کی علامت ہے۔حقیقی محبوب مجازی محبوب سے زیادہ حسین ہے۔یہی وجہ ہے کہ حقیقی محبوب کے عشق میں مجازی محبوب بھی مبتلا ہے اور پروانے کی مانند شمع پر جلا جاتا ہے۔یہ شعر عشق کی عالم گیری کو ظاہر کرتا ہے۔

اس شعر سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ ایک حسین شئے دوسری حسین تر شئے کے عشق میں گرفتا ہو جاتی ہے۔یعنی گل جو محبوب یا حسین اشیا کی علامت ہے خود سے زیادہ حسین اشیا کے عشق میں مبتلا ہے۔یعنی حقیقی محبوب (خوباں) کے عشق میں اگر گل مبتلا نہیں ہے تو اس کا دامنِ صد چاک خون سے بھرا ہوا کیوں ہے؟ یہ سوال قاری کے ذہن کو مختلف پہلوؤں کی طرف منتقل کرتا ہے۔قاری اس سوچ میں پڑ جاتا ہے کہ گل کا یہ انجام گلچیں نے کیا ہے یا چمن پر کوئی آفت نازل ہوئی ہے؟ یا یہ کسی جنونی کا انتقام ہے؟ سوالات کا یہ سلسلہ نہ صرف شعر میں حسن پیدا کر رہا ہے بلکہ وقوعوں کی نوعیت کو بھی بدل رہا ہے۔

چمن میں کیوں نہ باندھے عندلیب اب آشیاں اپناں
کہ جانے ہے گل اپناں، باغ اپناں، باغباں اپناں

(حاؔتم)

عندلیب، گل، باغ اور باغباں یہ تمام علامتی تلازمے ایک ملک اور اس میں رہنے والے لوگوں پر بخوبی منطبق ہوتے ہیں۔مسلمان ہندوستان میں آئے تو انہوں نے اس ملک کو اپنا وطن سمجھا اور اسی لیے انہوں نے اسے سنوارنے اور نکھارنے کے مقصد سے بہت سارے کام انجام دیے۔اس سلسلے میں انہوں نے بہترین عمارت کی تعمیرات کے ساتھ ساتھ ایسے قوانین بھی بنائے جس سے ملک کی عوام ترقی کی راہ پر گامزن ہو سکے۔مسلمانوں نے محض اس ملک کی زمین کو ہی اپنا نہیں سمجھا بلکہ یہاں رہنے والی عوام اور ان کی پریشانیوں کو بھی اپنا جانا۔اس شعر میں گل عوام کی علامت ہے اور گل چوں کہ باغ میں رہتا ہے اس لیے باغ سے ذہن ملک کی طرف منتقل ہوتا ہے جبکہ باغباں ملک کی حفاظت کرنے والے اشخاص کا ترجمان ہے۔

اس طرح گل وبلبل اوران کے تلازمات پر مشتمل مذکورہ بالا تمام اشعار فرد اور معاشرے سے متعلق مختلف واقعات وحالات کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔گل وبلبل اوران کے تلازمے فارسی شاعری سے اردو شاعری میں آئے ہیں اور اردو شاعری میں سب سے زیادہ مفاہیم کا احاطہ اسی نے کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اردو کی ابتدائی غزل میں ہی گل وبلبل کی بنیاد اتنی ہموار اور مستحکم ہوگئی کہ بعد کے شعرا نے بھی ولی دکنی، سراج اورنگ آبادی اور حاتم وغیرہ کے کلام میں مستعمل ان علامتوں کی مختلف صورتوں سے اپنی غزل میں نئی جہتیں پیدا کی ہیں۔

ساقی ومیخانہ:۔

اردوغزل میں ساقی و میخانہ اوراس کے متعلقات بھی بڑی خوب صورتی کے ساتھ علامتی پیرائے میں استعمال ہوئے ہیں۔ساقی ومیخانہ اوران کے متعلقات نے صوفیانہ مسائل اورعشقیہ مضامین کے ساتھ ساتھ خالص علامتی مفاہیم کی بھی ترجمانی کی ہے۔اردوشاعری سے قبل فارسی شاعری میں شراب اوراس کے لوازمات بظاہر تصوف کی اصطلاحات سے مخصوص تھے اور سلوک ومعرفت کی نمائندگی کررہے تھے۔خیام، سنائی، نظامی، رومی، عراقی، سعدی، حافظ اور جامی وغیرہ نے صوفیانہ مسائل کے بیان میں اس علامت کی معنویت کو مستحکم اور خاص کر دیا۔معنی کے تعین کے بعد بھی یہ الفاظ اوران کے متعلقات کا اطلاق دوسرے مفاہیم پر بھی ہوسکتا ہے۔

ساقی، رند ومیخوار، ساغروخُم، جام و پیمانہ، خط ساغر، لب ساغر، شیخ و برہمن، واعظ و ناصح، پیر مغاں، نشہ، خمار، مستی، صبوحی، مینا، جرعہ، مطرب، چنگ، مضراب وغیرہ الفاظ فارسی شاعری میں تصوف کے کسی نہ کسی پہلو کے ترجمان رہے ہیں۔جس میں ساقی ہستیِ مطلق یعنی ذاتِ خداوندی ہے اور میخانہ وہ جگہ ہے جہاں توحیدِ معرفت اور فکر وفنا کا درس دیا جاتا ہے۔رند ومیخوار سلوک ومعرفت کے متلاشی ہیں۔بادہ وصہبا شرابِ معرفت ہیں جس کی تلاش میں رند ومیخوار سرگرداں ہیں۔شیخ و برہمن محض نام کے مبلغین ومصلحین ہیں۔اس طرح ساقی و میخانہ کے یہ تمام متعلقات بے ثباتیِ دنیا، فکر واستغنا، جبر واختیار اوران سب سے بڑھ کر عشقِ حقیقی کے وسیلے سے توحید ومعرفت جیسے سنجیدہ مسائل کے ترجمان ہیں۔ابتدائی اردوشاعری میں ساقی و میخانہ یا جام و پیمانہ وغیرہ الفاظ سے ذہن صوفیانہ مسائل کی طرف ہی رجوع کرتا ہے اوران کے متعلقات وتلازمات بھی روایتی طور پر قاری کو متاثر کرتے ہیں۔مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

ولی دکنی

اگر مسجد میں اے زاہد دو مست نیم خواب آوے
ترے ہر دانۂ تسبیح میں بوئے شراب آوے

عجب ناد شیشے کے قلقل میں ہے
کہ اس ناد پر رقص کرتا ہے جام

موافقت کرے کیوں میکشوں ستی زاہد
ادھر شراب ادھر مسجد و مصلّٰی ہے

سراج اورنگ آبادی

لیا ہے ہاتھ میں ساقی شراب کا شیشہ
کہاں رہے گا سلامت حجاب کا شیشہ

مثالِ شیشہ کروں کیوں نہ سجدہ ساقی کوں
شراب شوق ستی جامِ دل کیا لبریز

اے زاہد تمھیں فردوس کی تمنا ہے
ہمیں تو آگ میں گلزار کا تماشا ہے

مجلسِ چشمِ مستِ ساقی میں
دورِ جامِ شراب دیکھا ہوں

مذکورہ بالا اشعار ظاہری طور پر متصوفانہ مسائل کی ترجمانی کرتے ہیں لیکن ان اشعار کو دوسرے وقوعوں پر بھی منطبق کیا جا سکتا ہے۔ جس طرح فارسی شعرا کو گل و بلبل اور شمع و پروانہ عشقیہ اور حزنیہ مضامین کے لیے موزوں اور مناسب معلوم ہوئے اسی طرح ساقی و میخانہ اور اس کے لوازمات صوفیانہ مسائل کے لیے موزوں سمجھے گئے۔ تصوف سے متعلق مختلف موضوعات اور ساقی و میخانہ کے مابین بعض مماثل کیفیات کی بنا پر یہ (تلازمات) پیرائے

صوفیانہ مسائل کے بہترین ترجمان بن گئے ہیں۔ بعد کے شعرا نے اپنی جدتِ طبع کی بِنا پر ان علامتوں میں دوسرے مفاہیم بھی ادا کیے اور یہ علامتیں عشق مجازی کے لیے بھی استعمال ہونے لگیں۔ اب ساقی و میخانہ اور جام وسبو کا اطلاق مجسمِ محبوب کے خط وخال پر بھی ہونے لگا۔

آئینہ:

اردو کے اولین غزل گو شعرا کے یہاں علامت کی معنویت اپنی معنی خیزی اور معنی آفرینی کی وجہ سے بہت زیادہ مستعمل رہی ہے۔ آئینے میں قوی علامتی قوت اور بے شمار علامتی مفاہیم موجود ہیں۔ غالباً سب سے پہلے بیدؔل نے آئینے کی علامتی قوت کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ اپنی شاعری میں اس کے بے شمار مفاہیم کا بھی احاطہ کیا۔ ساقی و میخانہ کی طرح آئینہ بھی اکثر وبیش تر صوفیانہ موضوعات ومضامین کی نمائندگی کرتا ہے۔ آئینہ شخصی اور ذہنی تجربات کا بھی بہترین عکاس ہے۔ آئینہ سے متعلق آبؔرو کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:۔

صافی دل کا اور عالم ہے
عکسِ آئینہ جس میں زنگ ہوا

عکس میرا جلوہ گر ہووے اگر گرداب میں
آب ہووے آئینہ تصویرِ حیرت میں رہی

عکسِ جمال دوست اسے آشکار ہے
درپن میں دل کے زنگِ کدورت کیا جو صاف

خود اپنی آدمی کو بڑی قید سخت ہے
پھوڑ آئینہ و توڑ سکندر کی سد کے تیئں

تجلیاتِ الٰہی کا اس میں پر تو ہے
ہوا ہے جب سے دل آئینہ دارِ گلشنِ حسن

دو چار آئینہ میں تجکو دیکھ سکتا نہیں
پھر اس جہاں میں مجھے اعتبار کس کا ہے

دل بس کہ یادِ دوست میں آئینہ رنگ ہے
نقشِ خیالِ حسنِ پری اس پہ زنگ ہے

مذکورہ بالا اشعار میں ''آئینے'' کے مختلف النوع مفاہیم موجود ہیں جن میں سے چند کی وضاحت ذیل کے سطور میں کی جاتی ہے۔

صافی دل کا اور عالم ہے
عکسِ آئینہ جس پہ زنگ ہوا

درج بالا شعر میں صافی دل کا مطلب ہے کہ دل بالکل صاف اور شفاف ہے۔اس پر کسی قسم کا داغ، دھبّا یا کوئی نقش نہیں ہے۔یعنی وہ کسی غیر اللہ کے خیال سے بھی پاک ہے۔عکس غیر مجسم اور ایک مجرد شئے ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ دل کا آئینہ اتنا صاف وشفاف اور روشن ہے کہ غیر مجسم شئے (عکسِ آئینہ) بھی اس کے لیے زنگ کا کام کرتی ہے۔

ظاہری مفہوم سے قطع نظر شعر کے دوسرے نکات پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ مادی آئینے کا عکس عارضی اور لمحاتی ہوتا ہے۔اس کا بالذات کوئی تاثر نہیں ہوتا بلکہ یہ عکس اسی وقت تک برقرار رہتا ہے جب تک کوئی شخص اس کے سامنے موجود رہتا ہے۔اس کے برخلاف دل نامی آئینے پر پڑنے والا عکس دیرپا اثر رکھتا ہے۔دل مادی اور خارجی اشیا کے تاثرات کا گہوارہ ہے۔یعنی دل پر اشیا کے دیرپا، تاثراتی اور غیر مرئی نقش بنتے ہیں (اور مادی آئینے پر محض مرئی اور لمحاتی نقش پڑتے ہیں) اس طرح عکس خود بینی اور خود نگری کی علامت ہے۔

اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ اگر ہم میں خود بینی اور خود نگری کا ذرا سا بھی خیال پیدا ہوا تو ہمیں اسرار کے مشاہدے سے محروم ہونا پڑے گا۔یعنی خود بینی (عکس آئینہ) ہمارے دل کو جو تمام اسرار کو ہم پر منکشف کرنے کے ساتھ ساتھ تمام تاثرات کو بھی قبول کرتا ہے اس پر وہ عکس صاف اور صحیح طور پر نظر نہیں آئیں گے جس کے لیے اسے تخلیق کیا گیا ہے۔

خود اپنی آدمی کو بڑی قید سخت ہے
پھور آئینہ توڑ سکندر کی سد کے تیئں

اس شعر میں بھی آئینہ خود بینی کی علامت ہے جو سد سکندر کی طرح مضبوط اور مستحکم ہے۔ جب کوئی شخص آئینے کے سامنے کھڑا ہوتا ہے تو اسے اپنے عکس کے علاوہ کوئی دوسری شئے نظر نہیں آتی۔ ٹھیک اسی طرح دل کے آئینے میں بھی انسان صرف اپنی ہستی کو ہی دیکھتا ہے۔ وہ اپنی ہستی کا مشاہدہ دوسری تمام اشیا کو فراموش کر کے کرتا ہے اور جس طرح سد سکندر نا قابلِ عبور ہے اسی طرح یہ خود بینی بھی نا قابلِ عبور ہے۔

اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ خود بینی ہمیں اپنی ذات میں محدود و محصور کر دیتی ہے اور اپنے سوا دوسری تمام ذات سے ہمارے رشتے منقطع کر دیتی ہے۔ اس طرح ہم دوسری اشیا کے مشاہدے سے محروم ہو جاتے ہیں۔ خارجی شئے کا مشاہدہ ہی ہستیِ حقیقی ہے کیوں کہ بیرونی مظاہر ہی سے ہمیں زندگی کو سمجھنے کا شعور حاصل ہوتا ہے۔

اس طرح غزل کے اولین شعرا کے یہاں فارسی اور ہندوستانی علامتیں ساتھ ساتھ استعمال ہو رہی تھیں۔ بعد میں لسانی تبدیلیوں نے بہت سے ہندوستانی الفاظ و علائم کو خارج کر دیا۔ لہٰذا دکنی شعرا کے یہاں فارسی کے علاوہ مقامی روایت کا عمل دخل جو ابھی شروع ہی ہوا تھا کہ ختم بھی ہو گیا۔ دکنی شعرا کے یہاں مقامی روایت کی بنا پر جہاں ایک طرف زبان میں وسعت پیدا ہوئی وہیں دوسری طرف موضوعات میں تنوع بھی پیدا ہوا۔ دکنی شاعری کے متعدد موضوعات فارسی شاعری سے قدرِ مختلف ہیں۔ تشبیہوں اور استعاروں میں بھی ہندوستانی اساطیر کے عناصر کارفرما ہیں۔

کلاسیکی غزل میں علامتی نظام

ابتدائی دور کی غزل میں موجود مقامی عناصر، ملی جلی تراکیب اور اضافتوں کو کلاسیکی دور میں نامناسب اور غیر فصیح سمجھا جانے لگا۔ ولی، سراج، حاتم اور فائز وغیرہ نے زبان کا استعمال آزادانہ طور پر کیا تھا جس سے زبان میں وسعت پیدا ہوئی۔ لیکن مختلف اللسان عناصر ہونے کی وجہ سے یہ توسیع غزل کی مثالی زبان کے مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوسکی اور نہ ہی اس مثالی زبان کا مزاج اس توسیع سے مستفیذ ہوسکا۔ جس سے زبان میں شستگی، شائستگی اور صفائی کا ایک نیا باب کھل گیا۔ زبان میں مقامی عناصر کی جگہ فارسی الفاظ وتراکیب رواج پانے لگے۔ رفتہ رفتہ یہ الفاظ و تراکیب مستحکم ہوتی گئیں۔ جدید تصورات کے مطابق غیر فصیح الفاظ کو خارج کیا جانے لگا۔ اخراج کے اس عمل سے متعدد ایسے ہندوستانی الفاظ بھی غزل کی زبان سے باہر کر دیے گئے جن میں علامتی قوت موجود تھی۔

ترک واخراج کے اس عمل سے غزل کی زبان تعدادِ الفاظ کے اعتبار سے سکڑ گئی۔ اب غزل گو شاعر اپنے خیال کے اظہار اور مختلف مضامین کو ادا کرنے کے لیے الفاظ کے مقررہ اور متعین ذخیرہ سے کام لینے پر مجبور ہو گئے۔ لہٰذا اب انہیں الفاظ کے محدود ذخیرے سے لامحدود معنی پیدا کرنا تھا اور یہ اسی وقت ممکن ہوسکتا ہے جب ایک لفظ کو کئی معنی میں استعمال کیا جائے۔ جس کے نتیجے میں شعرا نے علامتی پیرایہ اختیار کیا اور دیگر لفظوں کو علامت کے طور پر استعمال کرنے لگے۔ ان تبدیلیوں نے غزل کی زبان کو پہلے کی زبان سے ممتاز اور منفرد کر دیا۔ اب دوسرے اصنافِ سخن کے مقابلے میں غزل کی زبان کو استناد حاصل ہو گیا اور اسی کو شاعری کی اصل زبان سمجھا جانے لگا۔

میر تقی میر، سودا، درد اور قائم وغیرہ نے مقامی عناصر کے ساتھ ساتھ فارسی روایت کی بھی توسیع کی۔ کلاسیکی دور کے اس نئے اور مستحکم علامتی نظام نے فارسی شاعری کے بیش تر علائم کو مستعار لیا۔ یہ علامتیں جب اردو غزل میں مستعمل ہوئیں تو ان کے مفاہیم میں وسعت پیدا ہونے لگی۔ سبکِ ہندی کی روایت سے اردو شعرا پوری طرح واقف تھے۔ لہٰذا سبکِ ہندی کی روایت کے اثر اور اپنے ذاتی شعور کی بدولت ان شعرا نے علامتوں کے مفاہیم میں نئی جہتیں دریافت کیں اور بعض علامتوں میں نئی قوت بھی پیدا کی۔ اس دور میں الفاظ کے رد واخراج کے عمل نے علامتوں کے استعمال اور ان کی معنویت میں ندرت پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ انہیں فارسی روایت کے مقابلے میں کثیر الجہتی بھی عطا کی۔ شمع و پروانہ، ساقی و مے خانہ، گل و بلبل، آئینہ وغیرہ جیسی علامتیں اس دور میں بھی اسی طرح استعمال ہوتی رہیں جس طرح فارسی شاعری میں ہوتی تھیں۔ لیکن اردو غزل گو شعرا نے ان علامتوں کے استعمال

میں معنوی طور پر توسیع کی جس سے ان کے نوتشکیل شعری ذہن کی انفرادیت اور استحکام کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اب یہاں کلاسیکی دور کے چند اہم شعرا کی علامت نگاری کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

میر تقی میرؔ

میرؔ نے غزلوں میں دوسرے علائم کی بہ نسبت باغ اور قفس کے تلازمے کا استعمال زیادہ کیا ہے۔ جس سے ایک طرف غزل کے موضوعات کی نوعیت میں تغیر کا اندازہ ہوتا ہے تو دوسری طرف میرؔ اور ان کی شاعری کے نفسیات بھی سامنے آتے ہیں۔ میرؔ نے بے پروبالی اور اسیری کے ساتھ ساتھ چاکِ قفس کا استعمال بھی اکثر و بیش تر کیا ہے۔ اسی طرح جنون کا ذکر بھی میر کے یہاں بہت ہوا ہے اور جنون کے ذیل میں گریباں چاکی، دل کا خون ہونا، شہر اور دشت وغیرہ کا استعمال بھی علامت کے طور پر ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں لہو کو بھی بطور علامت استعمال کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں میرؔ کے چند اشعار اور ان کا تجزیہ ذیل کے سطور میں پیش کیا جاتا ہے۔

دی آگ رنگِ گل نے واں اے صبا چمن کو
یاں ہم جلے قفس میں سُن حال آشیاں کا

شعر میں لفظ آگ اپنے روایتی معنی یعنی جلا دینے کے بجائے رونق کی علامت کا مفہوم ادا کر رہی ہے۔ رنگِ گل سے پورے چمن پر نکھار آ گیا ہے۔ چوں کہ آشیاں چمن میں موجود ہے اس لیے آشیانے پر بھی بہار آئی ہوئی ہے۔ چمن میں آمدِ بہار کی خبر سُن کر میرا دل قفس میں جل رہا ہے۔

صبا وہ شئے ہے جو چمن میں پھولوں کے کھلنے میں مدد کرتی ہے اور صبا ہی قفس اور چمن کے درمیان پیغام رسائی کا کام بھی کرتی ہے۔ اس کے علاوہ صبا ہی ہے جو آگ کو مزید تیز بھڑکانے میں مدد کرتی ہے۔ اس طرح صبا ایک طرف پھولوں کو شگوفتہ کر رہی ہے تو دوسری طرف چمن میں پھولوں کی شگوفتگی کا حال قفس تک بھی پہنچا رہی ہے۔ چمن میں پھولوں کی شگوفتگی کا یہ حال سُن کر میرا دل قفس میں جل رہا ہے۔

چمن اور قفس کے مابین جو رشتہ ہے وہ یہ ہے کہ ایک طرف رنگِ گل سے چمن کی رونق میں اضافہ ہو رہا ہے تو دوسری طرف قفس میں اس رنگ گل کا حال سُن کر ہم جل رہے ہیں۔ ان دونوں باتوں کا باعث صبا ہے۔

حسرت سے دیکھتے ہیں پراوازِ ہم صفیراں
شایستہ بھی ہمارے ایسے ہی تھے کبھو پر

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ میرے پر بھی کبھی پرواز کے قابل ہوا کرتے تھے جواب نہیں ہیں۔ اس لیے اب ہم اپنے ہم صفیروں کی پراواز کو بڑی حسرت سے دیکھتے ہیں۔

شعر میں پرواز سرگرمیِ عمل کی علامت ہے۔ یعنی ہم میں جوقوت وحرکت پہلے تھی اسیری کے سبب وہ ختم ہو چکی ہے۔ اس طرح پورا شعر مجموعی طور پر صلاحیتِ عمل کے ختم ہو جانے کا مفہوم ادا کرتا ہے۔

شعر کا مفہوم کسی شاعر، فلسفی یا تخلیق کار پر بھی منطبق ہوسکتا ہے کہ میرے ہم عصر کا ذہنی سفر لگا تار برقرار ہے لیکن ہم جو تخلیقی یا عملی سطح پر کبھی انتہائی فعال اور متحرک تھے آج جمود کا شکار ہو گئے ہیں۔ یعنی اب وقت کے ساتھ ساتھ تخلیقی صلاحیت ختم ہوگئی ہے۔

ہم نے تو پر فشانی نہ جانی کہ ایک بار
پرواز کی چمن سے سو صیاد کی طرف

اسیری اور بے پروبالی کے ساتھ ساتھ پُرفشانی اور پرواز کے تلازمے بھی میرؔ کی غزل کے حسن کو دوبالا کر دیتے ہیں۔ شکستہ بالی اور اسیری میرؔ کے محبوب ترین موضوع ہیں۔ شعر میں پُرفشانی اور پرواز تسخیر اور ارتقا کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ چمن دنیا کی اور صیاد جبر وقہر کی علامت ہے۔ یعنی دنیا میں ہماری نشو ونما بھی نہ ہوئی تھی کہ مقہور ومحبوس ہو گئے۔

ناتوانی سے نہیں بال فشانی کا دماغ
ورنہ تا باغ قفس سے میری پرواز ہے ایک

ناتوانی عام طور پر قدرتِ پرواز کو ختم کرتی ہے اور ہمتِ پرواز کو ختم کرنے کے بجائے تھوڑا بڑھا دیتی ہے۔ لیکن اس شعر میں صورتِ حال مختلف ہے۔ شعر میں ناتوانی نے قدرتِ پرواز کو ختم کرنے کے بجائے ہمتِ پرواز کو ختم کر دیا ہے۔ ورنہ وہ ایک اُڑان میں قفس سے باغ تک پہنچ سکتا ہے۔ لیکن ناتوانی کے سبب اسے پرواز کا خیال ہی نہیں ہے۔

شکستہ بالی کو چاہے تو ہم سے ضامن لے
شکار موسمِ گل میں ہمیں نہ کر صیاد

شعر میں شکستہ بالی کی ضمانت کے ممکنہ تین وجوہات ہو سکتے ہیں پہلا یہ کہ صیاد طائر کو قفس میں قید نہ کرنے کے بجائے اس کا پر توڑ دے دوسرا یہ کہ طائر خود اپنے پر کو توڑ دے جس سے وہ پرواز کے قابل ہی نہ رہے اور تیسرا یہ کہ اس طائر کے پر پہلے ہی سے شکستہ حال ہیں۔

طائر کی یہ خصلت ہوتی ہے کہ وہ موسمِ گل میں چمن سے باہر جانے کا خواہش مند نہیں ہوتا ہے۔ چمن کے علاوہ دو اور جگہیں ہیں جہاں طائر رہتے ہیں۔ ایک تو صیاد کا قفس اور دوسری جگہ وہ ہے جو چمن اور قفس دونوں سے باہر کی دنیا ہے۔ لیکن پرندہ چمن میں ہی رہنے کا خواہش مند ہوتا ہے بالخصوص موسمِ بہار میں؛ اس لیے طائر اپنی شکستہ بالی کو بطور ضمانت پیش کر رہا ہے۔ خواہ یہ شکستہ بالی مذکورہ بالا وجوہات میں سے کسی بھی وجہ سے ہوئی ہو۔

ہم قفس زاد قیدی ہیں ورنہ
تا چمن ایک پُرفشانی ہے

مذکورہ بالا شعر میں ایک منفرد حالات کو پیش کیا گیا یعنی طائر کا چمن تک پہنچنا کوئی مشکل فعل نہیں لیکن قفس زاد قیدی ہونے کی وجہ سے وہ قفس کا عادی ہو چکا ہے اور اب اس کی چمن میں جانے کی خواہش ہی ختم ہو چکی ہے۔

اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ چوں کہ ہم قفس زاد ہیں اس لیے قفس ہی ہمارا مسکن ہے اور چمن سے میرا کوئی سروکار نہیں ہے اور نہ ہی میں اس کا خواہش مند ہوں۔ یہ شعر عہد غلامی میں جنم لینے والی اس بے حس یا مجبور نسل پر منطبق ہوتا ہے جو آزادی کے تصور ہی سے نا آشنا ہوتے ہیں۔ خود میرؔ کے عہد میں ہندوستان پر انگریزوں کا تسلط ہو گیا تھا اور پوری نسل کی نشوونما عہد غلامی میں ہو رہی تھی۔

میرؔ نے قفس اور آشیاں کے علامتی تلازموں میں 'چاکِ قفس' کا استعمال بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔ میرؔ کے یہاں 'چاکِ قفس' آزاد دنیا اور قفس کے درمیان رابطے کی علامت ہے۔ 'چاکِ قفس' سے قیدی پرندہ باہر کی دنیا سے آگاہ تو ہو سکتا ہے لیکن بذاتِ خود قفس سے باہر نہیں آ سکتا۔ اس سلسلے کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

ہنسے ہے چاکِ قفس کھِل کھلا کے مجھ اوپر
چمن کی یاد میں جب بے کلی رُلاتی ہے

شعر میں چمن آزاد دنیا کی علامت ہے اور قفس پابند دنیا کی۔ چاکِ قفس ان دونوں کے درمیان ایک رابطہ ہے۔ جب ہم آزاد دنیا کی یاد میں مضطرب و بے چین ہو کر رو دیتے ہیں تو قفس کے چاک ہمارا مضاق اڑاتے ہیں۔ 'چاکِ قفس' اور ہنسنے کے مابین جو تشبیہی عنصر ہے اس نے علامتی تاثر کو شدید مؤثر کر دیا ہے۔

'چاکِ قفس' کسی شخص کے سنہرے ماضی کی نشانی یا یادداشت کی علامت بھی ہوسکتا ہے۔ یعنی جب ہم سنہرے ماضی کی کسی نشانی کو دیکھتے ہیں یا جب سنہرے اور خوبصورت ماضی کے وہ حسین پل مجھے یاد آتے ہیں تو میری آنکھیں بے چینی کے عالم میں رونے لگتی ہیں۔ مجھے بے چین اور روتا ہوا دیکھ کر سنہرے ماضی کی نشانی مجھ پر کھل کھلا کر ہنستی ہے اور میرا انداق اڑاتی ہے کہ ہم اپنی میراث کو بچا نہ سکے۔ اس طرح یہ شعر کسی ایسے نواب بادشاہ اور سلطان کی بھی نمائندگی کرتا ہے جس کی سلطنت لٹ چکی ہو۔ خود میؔر کے دور میں دہلی کو کئی مرتبہ اجاڑ دیا گیا تھا۔

قفس کے چاک سے دیکھوں ہوں میں تو تنگ آتا ہوں
چمن میں غنچہ ہو آنا گلوں پر ہم صفیروں کا

یہاں چاکِ قفس آزاد دنیا کی خبر قفس تک پہنچانے والے مخبر کی علامت ہے۔ یعنی چاکِ قفس قیدی کو باہر کی دنیا سے باخبر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ چمن یعنی وطن میں اس کے احباب (ہم صفیر) اپنے محبوبوں (گلوں) کے ساتھ بہت خوش وخرم ہے۔ وطن کا یہ حال سن کر قیدی مغموم ہو جاتا ہے کہ سب کی زندگی پر بہار آئی ہوئی ہے سوائے میری زندگی کے۔ علامتی طور پر یہ قیدی کسی بھی قسم کی پریشانی میں مبتلا شخص ہوسکتا ہے۔ بالخصوص تلاش معاش میں مبتلا شخص اور خود میؔر پر بھی یہ شعر منطبق آتا ہے کہ دہلی اجڑنے کے بعد اکثر شعرا نے لکھنؤ کا رخ کیا۔ لکھنؤ کے نواب نے ان شعرا کو خوش آمدید کہا اور ان کے معاشی حالات کو بہتر بنایا۔

چاکِ قفس سے آنکھیں لگی کب تلک رہیں
اِک برگِ گل نسیم ہماری طرف بھی لاؤ

کیسا چمن کے ہم سے اسیروں کو منع ہے
چاکِ قفس سے باغ کی دیوار دیکھنا

مذکورہ بالا دونوں شعر میں چاکِ قفس بنیادی طور پر قفس اور آزاد دنیا کے درمیان رابطے کا کام انجام دے رہا ہے۔ برگِ گُل سے آزاد دنیا کی کسی نشانی وغیرہ کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے اور باغ کی دیوار ہمارے اصل مسکن کے ظاہری حدود کی طرف اشارہ کرتی ہے۔اس طرح چاکِ قفس سے میؔر نے آزاد اور پابند دنیا کے درمیان رابطے کی مختلف نوعیّتوں کی وضاحت کی ہے۔

شمع وپروانہ میؔر کے یہاں زوال اور فنا کا مفہوم ادا کرتے ہیں۔اس سلسلے میں میؔر کی غزل سے چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ کریں:

کہاں کے شمع وپروانے گئے مر
بہت آتش بجاں تھے اس چمن میں

صحبت یہ رہی کے شمع روئی
لے شام سے تا دمِ سحر رات

کچھ نہ دیکھا پھر بجزاک شعلۂ پُر پیچ وتاب
شمع تک ہم نے بھی دیکھا تھا کہ پروانہ گیا

صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا

روشن ہے جل کے مرنا پروانے کا ولیکن
اے شمع کچھ تو کہہ تو تیرے بھی تو زباں ہے

مذکورہ بالا تمام اشعار فنا اور زوال کا مفہوم ادا کر رہے ہیں۔ درج بالا پہلے شعر میں میؔر نے شمع و پروانہ کے تلازماتی نظام کے ساتھ چمن کا تلازمہ بھی استعمال کیا ہے۔ جس سے شعر میں ندرت پیدا ہوئی ہے۔ دوسرے شعر میں شمع کے تلازموں میں شام، سحر اور رات بھی علامتی مفہوم کے حامل ہیں۔ تیسرے شعر میں شعلۂ پُر پیچ وتاب نے معنی میں نیا تاثر پیدا کیا ہے۔ شعلۂ پُر پیچ وتاب پروانے کے فنا ہونے کی نشانی ہے جو اس یقین کو تقویت بخشتی ہے کہ پروانہ شمع پر جان نثار کر چکا ہے۔ شعلۂ پُر پیچ وتاب عاشق (پروانہ) کے فنا ہونے پر محبوب (شمع) کے غم و اضطراب اور افسوس کو ظاہر کرتا ہے کہ اپنے انجام سے باخبر ہونے کے باوجود بھی عاشق اپنے عشق میں فنا ہو گیا ہے۔ چوتھے شعر میں استفہامی کیفیت ہے۔ پتنگے کا التماس یہ ہے کہ وہ شمع پر قربان ہونا چاہتا ہے اور شمع پروانے کے اسی جذبۂ ایثار پر سر کو پٹکتی ہے جب تک کہ جل کر فنا نہ جائے۔ آخری شعر میں طنز کا پہلو نمایاں ہے۔ پروانہ شمع کی زبان یعنی اس کے شعلے سے جلتا ہے اور اسی زبان سے جواب طلب کر کے گویا اسے مجرم ٹھہرایا جا رہا ہے۔

'دشت' اور 'شہر' میؔر کی غزلوں میں مستعمل ایسی علامتیں ہیں جس کا استعمال ان کے پیش رووں کے یہاں علامتی مفہوم میں نظر نہیں آتا البتہ ان کے ہم عصروں نے 'دشت' اور 'شہر' کو بطور علامت استعمال کرنے کی کوشش کی ہے لیکن وہ اس ندرت اور وسعت تک نہ پہنچ سکے جو میؔر کے یہاں موجود ہے۔ اس ضمن میں چند اشعار اور ان کے تجزیے پیش کیے جاتے ہیں:

اس دشت میں اے سیل سنبھل ہی کے قدم رکھ
ہر سمت کو یہاں دفن میری تشنہ لبی ہے

سیل ایک طرف تباہی کا ذریعہ ہے تو دوسری طرف آسودگی کا ذریعہ بھی ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ اس دشت میں جگہ جگہ مجھے پانی کی تلاش ہے لیکن پانی میسر نہ ہونے کی وجہ سے میری تشنہ لبی مسلسل برقرار ہے۔ میری تشنہ لبی کے ساتھ ساتھ پورا دشت ہی پیاس سے تڑپ رہا ہے۔ اس لیے یہ عین ممکن ہے کہ دشت کی یہ شدید تشنہ لبی پورے سیل کو اپنے اندر جذب کرنے کے بعد بھی باقی رہے۔

علامتی پس منظر میں تشنہ لبی محرومی اور نا آسودگی کی علامت ہے اور سیل آسودگی کی علامت۔ مفہوم یہ ہوا کہ جب میری نا آسودگی کو دور کرنے کا کوئی ذریعہ پیدا ہوگا تو وہ بھی میری محرومی کو دور نہ کر پائے گا۔

اگر تشنہ لبی کو حصولِ علم کی علامت مان لیا جائے اور سیل کو علم حاصل کرنے کا ذریعہ تسلیم کیا جائے تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ اگر تمام ذرائع سے میں علم حاصل کر لوں پھر بھی میرے اندر علم حاصل کرنے کی تشنگی برقرار رہے گی۔

دامانِ دشت سوکھا ابروں کے بے تہی سے
جنگل میں رونے کو اب ہم بھی چلا کریں گے

شعر میں دشت اور جنگل دنیا کی علامت ہے اور ابر نعمتوں اور رحمتوں کی۔ شعر کے مطابق رونے کی دو وجہیں ہوسکتی ہیں۔ ایک تو بارش کے نہ ہونے کی وجہ سے پورا جنگل سوکھا ہے جس پر مجھے رونا آ رہا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہوسکتی ہے کہ ابر کے نہ ہونے سے دشت میں بارش بھی نہیں ہو رہی ہے جس سے جنگل سوکھ گئے ہیں اب ہم جنگل میں ہر جگہ آنسو بہائیں گے جس سے جنگل کی مٹی میں کچھ نمی آئے گی اور درخت کو آنسو کی شکل میں پانی میسر ہوگا۔

علامتی سطح پر رونے کی ایک وجہ اس بات پر افسوس کرنا ہے کہ یہ دنیا خوش حالی کے وسائل سے محروم ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ وسائل کی کمی کی طرف اہل دنیا کا ذہن منتقل کرنے کے لیے رونا آ رہا ہے جس سے لوگوں کے اندر خوشی کے وسائل پیدا کرنے کی خواہش نمودار ہوگی۔

مدت ہوئی گھٹ گھٹ کے ہمیں شہر میں مرتے
واقف نہ ہوا کوئی اس اسرار سے اب تک

ہر اس جگہ کو شہر کہا جاسکتا ہے جہاں انسان کی گہما گہمی ہو، جہاں شب و روز بازار سجتے ہوں۔ بڑی حیرت کی بات ہے کہ ایسی جگہ بھی ہم گھٹ گھٹ کے مر رہے ہیں یعنی اتنی کثیر تعداد میں ہمارے اردگرد لوگ موجود ہیں لیکن میرے دل کا حال جاننے والا ان میں کوئی بھی نہیں ہے۔ شعر میں ایسی تنہائی کے شدید احساس کو پیش کیا گیا ہے جو لوگوں کی موجودگی میں بھی محسوس ہو رہی ہے۔ تنہائی کے اس احساس کی دو وجہیں ہوسکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہمیں سکون کی تلاش ہے لیکن سکون میسر نہیں آ رہا ہے اور دوسرے یہ کہ اپنی بے بسی کی وجہ سے۔ یہ بے بسی اس لیے ہے کہ اتنے بھرے پورے شہر میں بھی کوئی ہمارے دل کی کیفیات کو سمجھنے والا نہیں۔ درحقیقت شعر میں شہر انسانی کرب کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس طرح یہ شعر ہمارے عہد کے فرد کے احساسات کی عکاسی کرتا ہے جو تنہائی اور اجنبیت کے کرب میں مبتلا ہے۔

شہر اور دشت کے ساتھ ساتھ میؔر کے یہاں رات، صبح اور شام کی علامتیں بھی ناقابل فراموش ہیں۔ مثال کے طور پر چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

جی ڈھا جائے ہے سحر سے آہ
رات گزرے گی کس خرابی سے

سحر بنیادی طور پر امیدوں اوراعلیٰ مقاصد کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ ایک خوش آئند مستقبل کا مفہوم بھی ادا کرتی ہے۔ سحر سے ہمارا ذہن نور و بصیرت اور ادراک و آگہی کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔ سحر عروج وارتقا اور آغاز وارتقا کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔ رات سحر کے برعکس زوال وانحطاط، مایوسی، زبوں حالی، محرومی اور مصائب کے مفاہیم ادا کرتی ہے۔ اس طرح سحر تمام مثبت مظاہر کی علامت ہےاور رات تمام منفی مظاہر کی۔

یہاں ایک بات غور کرنے کی ہے کہ اردو شاعری میں محفل کے تلازمے کے طور پر جو رات مستعمل ہے اس کا مفہوم منفی مظاہر نہیں ہوتے بلکہ اس وقت رات زبوں حالی اور زوال کے بجائے گہما گہمی اور رونق کی علامت ہوتی ہے اس کے برعکس دن ویرانی اور سناٹے کی۔

مذکورہ بالا شعر میں سحر امید کی علامت ہے۔ شعر میں آنے والی اور گزری ہوئی دونوں رات کا مفہوم پوشیدہ ہے۔ یعنی گزری ہوئی رات میں ہم اتنے افسردہ اور آزردہ رہے ہیں کہ صبح ہوتے ہی آنے والی رات کی افسردگی کے خیال سے ہمارا دل بیٹھا جاتا ہے اس طرح گزشتہ شب کی افسردگی کا تاثر آنے والی شب کی افسردگی میں اضافہ کر رہی ہے۔

قفس تو یہاں سے گئے پر مدام ہے صیاد
چمن کی صبح کوئی دم میں شام ہے صیاد

درج بالا شعر اس فانی دنیا اور اس کے بعد آنے والی دنیا کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ قفس موت کے بعد کی دنیا کی علامت ہے۔ جہاں دائمی حیات ہے اور صبح دنیاوی زندگی یا حیات ظاہری کی نمائندگی کرتی ہے اور شام اس حیات ظاہری کے اختتام کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ یعنی حیات ظاہری کا زوال یقینی ہے جب کہ موت کے بعد کی زندگی کو دوام حاصل ہے۔

صبح تک وہ بھی نہ چھوڑی تو نے او باد صبا
یادگارِ رونقِ محفل تھی پروانے کی خاک

شعر میں صبح عہد نو کی علامت ہے اور پروانے کی خاک زوال شدہ تہذیب و معاشرت کے آثار یا آثارِ قدیمہ کی نمائندگی کرتی ہے۔'بادِصبا' گزرتے ہوئے وقت کی علامت ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم ہوا کہ وقت نے وہ تمام آثار مٹا دیئے ہیں جو گزشتہ تہذیب کی یاد دلاتے تھے۔ ہر چند کہ یہ آثار دل کو خوش کرنے والے نہ تھے لیکن نئے دور اور نئی نسل کے لیے یادگار تھے کہ ان سے (پروانے کی خاک جو کہ المیہ کا پہلو پیش کرتی ہے) وہ عبرت اور سبق حاصل کرتے۔

مذکورہ بالا تمام علامتوں کے ساتھ ساتھ میؔر نے لہو کو بھی منفرد علامت کے طور پر استعمال کیا ہے جو کہ موت، حسرت، قوت، عمل، حرکت، حوصلہ، تگ و دو وغیرہ کا مفہوم ادا کرتا ہے۔

خرمنِ گل سے لگیں ہیں دور سے کوڑوں کے ڈھیر
لوہو رونے سے ہمارے رنگ اِک گل خن پہ ہے

شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جب میں گل خن یعنی کوڑے کے ڈھیر پر روتا ہوں تو وہ دور سے پھولوں کا گلدستہ معلوم ہوتا ہے۔شعر میں گل خن ان قدیم اور بے کار اشیاء کی علامت ہے جن کی کسی زمانے میں بڑی قدر و قیمت ہوا کرتی تھی۔گل خن پر میرا رونا درحقیقت ان اشیاء کے زوال پر رونا ہے جو کبھی آرائش کا سامان ہوا کرتی تھیں۔میرے رونے کا اثر یہ ہوا کہ وہ اشیاء دوبارہ خوشنما معلوم ہونے لگتی ہیں۔یہاں رونے سے مراد رونا نہیں ہے۔شاعر یا ادیب عام لوگوں کے بہ نسبت زیادہ حساس ہوتے ہیں۔لہٰذا جب انہیں ان از کار رفتہ اشیاء کی یاد آتی ہے یا جب وہ اسے محسوس کرتے ہیں تو اپنے قلم کے ذریعہ سے دوبارہ ان اشیاء کے حسن کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو پیش منظر سے غائب ہو چکی ہیں۔

شہاں کے کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی
انہیں کے آنکھوں میں پھرتی سلائیا دیکھی

میؔر کی غزلوں میں مشتمل علامتوں کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ واضح ہوتا ہے کہ میؔر نے بعض علامتوں میں نئے مفاہیم ادا کیے ہیں اور بعض علامتوں کو مخصوص علامتی سطح پر استعمال کیا ہے مثلاً شہر اور لہو وغیرہ۔میؔر نے ان علامتوں

کے ذریعہ شعر میں کثیر المعنویت پیدا کی ہے۔اسی طرح چاکِ قفس کی علامت بھی پہلی بار اتنی ندرت اور وسعت کے ساتھ استعمال ہوئی ہیں۔میؔر نے ایک طرف پرانی علامتوں میں نئے مفاہیم پیدا کرنے کی کوشش کی ہے تو دوسری طرف بعض متعین مفاہیم کو نئے تلازماتی نظام میں ادا کیا ہے۔

مرزا محمد رفیع سوؔدا

سوؔدا نے ماقبل کی شاعری میں مستعمل کم وبیش تمام علامتوں سے استفادہ حاصل کیا ہے۔ان کی غزلوں میں صیاد اور قفس کی علامتیں زیادہ استعمال ہوئی ہیں جس کے ضمن میں اسیری اور بال فشانی جیسے تلازموں کا ذکر بار بار آیا ہے۔ان علامتوں کے متعلقات کے طور پر بلبل، آشیاں، طائر، باغباں اور چمن وغیرہ کو بھی استعمال کیا گیا ہے۔

اس مرغ نا تواں کی صیاد کچھ خبر ہے
جو چھوٹ کر قفس سے گلزار تک نہ پہنچا

طائر کا اصل مسکن چمن ہے اور قفس میں اسے زبردستی قید کیا جاتا ہے۔مذکورہ بالا شعر کا مفہوم یہ ہے کہ طائر کو قفس میں اسیر کرلیا گیا تھا جس کے باعث وہ ناتواں اور کمزور ہوگیا۔اس کی یہ ناتوانی اتنی شدید تھی کہ قفس سے نکلنے کے بعد بھی وہ اپنے اصل مسکن (چمن، باغ) تک نہیں پہنچ سکا۔اس طرح یہ مزید فکر انگیز بات ہوجاتی ہے کہ طائر کو آزادی ملنے کے بعد بھی وہ گلزار تک نہیں پہنچ سکا۔

مذکورہ بالا شعر میں اگر صیاد کے پہلو پر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ صیاد اس بات پر ملامت کراتا ہے کہ جو پرندہ اپنی ناتوانی کے باعث گلزار تک نہیں پہنچ سکا وہ قفس سے کیسے نکل گیا۔طائر کا قفس سے آزاد ہونے کے بعد گلزار تک نہ پہنچنے کی ایک وجہ یہ بھی ہوسکتی ہے کہ صیاد نے طائر کے پر کاٹ دیئے ہوں یعنی اسے مجبور اور بے بس بنا کے قفس سے آزاد کیا گیا ہوتا کہ وہ اپنے اصل مسکن تک پہنچ بھی نہ سکے اور صیاد پر ایک طائر کو قید کرنے کا الزام بھی نہ رہے۔

شعر کے اس ظاہری مفہوم سے بہت سے علامتی مفاہیم اخذ کیے جاسکتے ہیں۔مثلاً کسی شخص کو اس کے اصل مسکن سے دور کر کے اسے نئے ماحول کا اس حد تک عادی بنا دیا جائے کہ اس کے دل میں اصل مسکن میں لوٹنے کی

خواہش زندہ ہی نہ رہے یا اس شخص کو اتنا مجبور اور بے بس ولاچار کر کے قفس سے آزاد کیا جائے کہ وہ اپنے اصل مسکن تک نہ پہنچ سکے۔

پاس اب ہمارے نکہتِ گل کو نہ لا نسیم
دل سے ہوس چمن کی اسیروں نے دور کی

مندرجہ بالا شعر کا مفہوم یہ ہے کہ جس شئے سے ہم کو دور کیا گیا ہے ہم کو یاد دلانے والی کوئی چیز بھی اب ہمیں اچھی نہیں لگتی یعنی اب ہم اس شئے کے دوبارہ حاصل کر لینے کی امید کھو چکے ہیں جس سے اسے حاصل کرنے کی آرزو بھی ختم ہو چکی ہے۔ ہمیں ڈر ہے کہ ناامیدی کے باوجود اس محبوب شئے کی حصولیابی کی خواہش پھر سے زندہ نہ ہو جائے کیوں کہ یہ خواہش بہت تکلیف دہ ہوتی ہے۔ اس طرح نکہت گل کے پاس آنے سے دو نتیجے برآمد ہو سکتے ہیں۔

(۱) نکہت گل آئے گی تو اسیروں پر کوئی اثر نہ ہوگا۔

(۲) نکہت گل آئے گی تو اسیر چمن کی یاد میں پھر سے تڑپ اٹھیں گے۔

نکہت گل فکر و تخیل کی علامت ہو سکتی ہے اور چمن تخلیق فن کی۔ اسیری سے ذہن اس بندش کی طرف منتقل ہوتا ہے جو انسان کے تخلیقی صلاحیت کو ختم کر دیتا ہے۔ علامتی سطح پر شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ اب ہمارا فکر و تخیل سے کیا واسطہ جب کہ ہماری تخلیقی صلاحیت ختم ہو چکی ہے۔ اس لیے تخلیقِ فن سے میرا کوئی سروکار نہیں ہے۔ شعر کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ فکر و تخیل کے بیدار ہو جانے سے ممکن ہے کہ ہم تخلیقی سطح پر متحرک ہو جائیں لیکن میرے متحرک ہونے کے بعد بھی یہ بندش برقرار رہے گی کہ اپنے فکر و تخیل کی مناسبت سے تخلیقِ فن کو انجام نہیں دے سکتے۔

باغباں مت دور کر گلشن سے تو مجھ کو کہ ہے
آشنائے رنگِ گل یہ سبزۂ بے گانہ نئیں

شعر کے مفہوم کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ پہلے سبزۂ بے گانہ کی معنویت پر غور کیا جائے۔ سبزۂ بے گانہ باغ میں شامل وہ پودا ہوتا ہے جو وہاں پر موجود تمام پودوں سے مختلف ہوتا ہے۔ ایسے پودے خود بخود ہی نمودار ہو جاتے ہیں اور باغباں ایسے پودوں کو گلشن سے نکال باہر کرتا ہے اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ اے باغباں تو مجھے

اتنی بے رخی سے گلشن سے دور نہ کر میں کوئی غیر نہیں ہوں۔ میں بھی وہی پودا ہوں جسے تو نے اپنے ہاتھوں سے لگایا ہے اور میں بھی اس گلشن کے پھولوں کے رنگ و بو سے آشنائی رکھتا ہوں۔

شعر میں باغ یعنی گلشن وطن کی علامت ہے اور باغباں حاکم وقت کی۔ سبزہ یعنی پودے سے ذہن ملک کی عوام کی طرف منتقل ہوتا ہے اور رنگ گل عوام کے جذبے، صلاحیت اور تحریک وغیرہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ اے حاکم وقت میں بھی اسی ملک کا باشندہ ہوں تو مجھے غیر ملکی سمجھ کر مجھے اپنے وطن سے ہجرت کرنے پر مجبور نہ کر میں بھی دوسرے لوگوں کی طرح اس ملک سے

پوری طرح آشنا ہوں۔ اس طرح یہ موجودہ دور میں اقلیتوں کے مسائل پر بھی روشنی ڈالتا ہے جسے غیر ملکی کہہ کر پریشان کیا جاتا ہے۔

یہ شعر روایتی حسن و عشق پر بھی منطبق آتا ہے۔ اس لحاظ سے باغباں محبوب کے نگہداد کی علامت ہے اور گلشن محبوب کا مسکن۔ رنگ گل محبوب کے حسن اور قد و قامت کی نمائندگی کرتا ہے۔

مذکورہ بالا شعر سے ایک اور مفہوم اخذ کیا جا سکتا ہے۔ باغباں سے ذہن اس حقیقی خدا کی طرف منتقل ہوتا ہے جو دونوں جہاں کا مالک ہے۔ گلشن وہ جگہ جہاں اس کے جلوے دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس طرح رنگ گل خدا کی قدرت کی علامت ہے۔ سبزۂ بے گانہ وہ منکر ہے جو خدا اور اس کی قدرت کو نہیں مانتے۔

وفا نے گل میں، نے چشمِ مروت باغباں میں ہے
نکل اس باغ سے بلبل کہ ہے کنجِ قفس بہتر

عام طور پر طائر کنجِ قفس سے آزاد ہو کر چمن میں جانے کے لیے مضطرب رہتا ہے۔ اس کے برعکس شعر میں گل کو بے وفا اور باغباں کو بے مروت کہہ کر کنجِ قفس کو بہتر قرار دیا گیا ہے۔

روایتی طور پر گل محبوب کی اور باغباں محبوب کے نگہ دار کی علامت ہے۔ باغ آزاد دنیا کی نمائندگی کرتا ہے اور بلبل عاشق کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ اس طرح مجموعی طور پر شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ اس فانی دنیا میں نہ محبوب وفادار ہے اور نہ محبوب کا نگہ دار با مروت ہے۔ اس طرح پہلے تو بے رحم اور بے مروت نگہدار محبوب سے ملنے نہیں دے گا اور اگر کسی طرح محبوب تک رسائی ممکن ہو بھی گئی تو وہ مجھ سے بے وفائی کر دے گا۔ لہٰذا ایسی آزاد دنیا میں رہنے سے بہتر ہے کہ میں قفس میں قید رہوں۔

گل و بلبل کی بھی خو بو سے ہوں محرم اتنی
اس چمن میں بسر اوقات نہ ہونے پائی

شعر میں چمن کو دنیا کی علامت اور بلبل کو اس دنیا میں رہنے والے لوگوں کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جب کہ گل سے ذہن ان اشیاء کی طرف منتقل ہوتا ہے جس کی خواہش انسان کرتا ہے یا جسے وہ محبوب رکھتا ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہمیں اس دنیا میں رہنے کا اتنا موقع بھی نہ ملا کہ ہم اپنی خواہشوں کو سمجھ کر انہیں پایۂ تکمیل تک پہنچاتے۔ دراصل انسان کی خواہشیں بحر بےکراں کے مانند ہوتی ہیں۔ جس کی تکمیل کسی صورت ممکن نہیں ہوسکتی۔ علامتی طور پر یہ شعر قلیل الوقتی کا مفہوم ادا کرتا ہے کہ اس دنیا میں اتنا وقت بھی میسر نہیں کہ میں فوری طور پر ظاہر ہو جانے والی اشیاء کو سمجھ سکوں۔ یعنی میری بقا اور فنا کے درمیان بہت کم زمانی فاصلہ ہے۔

سوداؔ کے ان اشعار سے گل و بلبل، قفس و آئینہ اور پیمانہ وغیرہ جیسی علامتوں اور ان متعلقات کے مفاہیم واضح ہوتے ہیں۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان اشعار کے مفاہیم میں توسیع اور مضمون آفرینی ہے۔ انہوں نے غزلوں کے علاوہ دوسری صنف شاعری میں بھی علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ لیکن سوداؔ نے نہ تو کسی علامت کے بنیادی مفہوم کو تبدیل کیا اور نہ ہی کسی علامت کو نمایاں طور پر استعمال کیا۔ پھر بھی مفاہیم میں توسیع و تنوع کا رجحان بہر حال موجود ہے۔

میر دردؔ

دردؔ کی غزلوں میں تصوف کا رجحان غالب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ساقی و میخانہ اور آئینے کی علامت کو زیادہ استعمال کیا ہے۔ فارسی شاعری میں بھی ساقی و میخانہ اور آئینہ جیسی علامتیں تصوف کے مضامین کے لیے ہی استعمال ہوئیں ہیں۔ دردؔ نے بھی ان علامتوں کو تصوف کے مضامین سے مخصوص کرنے کے ساتھ ساتھ تصوف کی اصطلاحات کے طور پر استعمال کیا ہے۔ تصوف کے مضامین کے علاوہ یہ علامتیں دوسرے مفاہیم پر بھی منطبق ہوتی ہیں۔ ساقی و میخانہ اور آئینے کے ساتھ ساتھ دردؔ نے دوسری علامتوں مثلاً قفس و آشیاں، گل و بلبل وغیرہ اور ان کے متعلقات کو اپنی غزلوں میں استعمال کیا ہے۔

اور تو چھوٹ گئے مر کے بھی اے کنج قفس
ایک ہم ہی رہے ہر طرح گرفتار ہنوز

ایک طرف موت کنجِ قفس سے رہائی کا باعث بنتی ہے تو دوسری طرف یہ قیدِ حیات سے آزادی کا سبب بھی ہے۔ شعر کا مفہوم ہے کہ ہمارے ساتھی جیتے جی قفس سے رہا نہ ہو سکے لیکن موت کے بعد وہ رہائی پا گئے۔ علامتی طور پر شعر کے مفہوم پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ کنجِ قفس درحقیقت اس جہانِ فانی کی رنگا رنگی ہے جس سے میرے ساتھی جیتے جی آزادی حاصل نہ کر سکے۔ اس طرح درد نے مجبوری ولاچاری کی انتہاں کو پیش کیا ہے کہ اپنی زندگی میں وہ کبھی اس قفس سے رہائی حاصل نہ کر سکے۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر اپنی مجبوری کو پیش کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ تو مرنے کے بعد قفس یعنی دنیاوی رنگارنگی سے نجات پا گئے لیکن ایک ہم ہی ہیں جو نہ تو جیتے جی قفس سے آزادی حاصل کر سکے اور نہ ہی مرنے کے بعد۔ یہاں غور کرنے کی بات یہ ہے کہ ''ایک ہم ہی رہے ہر طرح گرفتار ہنوز'' میں ہم کہاں گرفتار ہیں جو مرنے کے بعد بھی ہمیں رہائی میسر نہیں۔ درحقیقت ہم قربِ الٰہی کی تلاش میں اور ذکرِ الٰہی سے سرشار ہیں۔ دنیا کی رنگارنگی میرے لیے کوئی بھی معنی نہیں رکھتی۔ یہی وجہ ہے کہ ہم زندگی میں بھی اور زندگی کے بعد بھی عشقِ الٰہی میں ڈوبے رہے۔

حیف کہتے ہیں ہوا گلزار تاراجِ خزاں
آشنا اپنا بھی واں اک سبزۂ بیگانہ تھا

سبزۂ بیگانہ چمن میں ایک غیر اہم، بے وقعت، اور بظاہر سب سے جداگانہ شئے ہے۔ میری چمن میں آشنائی اسی جداگانہ اور غیر متعلق شئے کے وسیلے سے ہے۔ لہٰذا گلزار کے تاراج ہو جانے سے مجھے سب سے زیادہ غم اسی شئے کا ہے جو میری طرح چمن کے دوسرے پودوں سے جداگانہ ہے۔ علامتی طور پر شعر میں دلی کے اجڑ جانے اور لوگوں کے بے گھر ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

دردؔ نے شمع و پروانہ اور اس کے متعلقات کو خدا کے جلوے اور اس سے بے لوث عشق کرنے والے عاشق کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس ضمن میں چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

شمع کے صدقے تو ہوتے ابھی دیکھا تھا اسے
پھر جو دیکھا تو نہ پایا اثرِ پروانہ

یہ رات شمع سے کہتا تھا دردؔ پروانہ
حالِ دل کہوں گر جان کی اماں پاؤں

مذکورہ بالا دونوں شعر کی تفہیم سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ پروانہ خود کو مکمل طور پر شمع کے سپرد کر دینا چاہتا ہے۔ یعنی وہ خود کو عشق الٰہی میں اتنا محو کر دینا چاہتا ہے کہ اسے خود کی بھی خبر نہ ہو اور یہی اس کی دلی خواہش ہے کہ وہ اس کے جلوؤں میں اس طرح سے ڈوب جائے کہ اس کے اپنے وجود کی کوئی نشانی ہی باقی نہ رہے۔ چوں کہ پروانہ اپنی جان شمع پر اس انداز سے نثار کرتا ہے کہ صرف شمع ہی اس کے انجام سے بہ خبر ہوتی ہے۔

ساقی و میخانہ کی علامتیں اور ان کے تلازمات کو تصوف کے موضوعات کو پیش کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ دردؔ نے بھی ان علامتوں کا استعمال نسبتاً زیادہ کیا ہے۔ ان پیرایوں سے دوہرے مفاہیم بھی اخذ کیے جا سکتے ہیں اور ذہن کسی دوسرے مضامین کی طرف منتقل ہو سکتا ہے۔ ساقی و میخانہ کی علامتیں تصوف کے مضامین سے اس طرح مخصوص ہو گئی تھیں کہ انہیں علامتوں کہ بجائے اصطلاح کا درجہ حاصل ہو گیا۔ چند اشعار ملاحظہ فرمائیں

ساقی! مرے بھی دل کی طرف ٹک نگاہ کر
لبِ تشنہ تری بزم میں یہ جام رہ گیا

ساقی اس وقت کو غنیمت جان
پھر نہ میں ہوں نہ تو نہ یہ گلشن

دے لے جو کچھ کہ شیشے میں باقی شراب ہو
ساقی! ہے تنگ عرصۂ فرصت شتاب ہو

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ
جب تلک بس چل سکے ساغر چلے

دردؔ کے اشعار میں شراب برائے شراب نہیں بلکہ معرفت کی شراب ہے۔ساقی خدا یا اس کے رسول وپیغمبر کی علامت ہے۔شیشہ و جام دل کا مفہوم ادا کرتے ہیں جس میں شراب معرفت ہوتی ہے۔مجلس و مے کدہ اس جہانِ فانی کی علامت ہے۔تصوف کے مضامین کے علاوہ ان علامتوں کے اطلاق سیاسی وسماجی مفاہیم پر بھی منطبق ہوتے ہیں اور ان کا اطلاق فرد کے ذہنی اور مادی تجربات پر بھی ہوتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ علامتیں صوفیانہ مضامین کی طرح سیاسی وسماجی موضوعات سے مناسبت بھی رکھتی ہیں۔ بعد کے شعرا نے ان علامتی پیرایوں میں سیاسی وسماجی موضوعات کی عکاسی کی ہے۔سیاسی وسماجی مفہوم میں ساقی صاحبِ اقتدار اشخاص کی علامت بن گیا۔مے خانہ ومیکدہ ملک و وطن کا مفہوم ادا کرنے لگے،میخوار اور جام و پیمانہ قوم اور رعایا کے متعلقات کے ترجمان بن گئے۔شراب فیوض و برکات کے مفہوم کی حامل رہی۔آہستہ آہستہ یہ مفاہیم بھی وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے گئے اور یہ علامتیں دوسرے معنی ومفاہیم ادا کرنے لگے۔ساقی ومیخانہ کی طرح آئینہ کے علامتی مفاہیم میں بھی وسعت آتی گئی۔کلاسیکی روایت میں آئینے کے مفہوم میں تبدیلی ہوتی رہی لیکن یہ تبدیلی جدید دور میں نظر نہیں آتی۔

حیرت زدہ نہیں ہے فقط تو ہی آئینے
یاں ٹک بھی جس کی آنکھ کھلی ہے سو دنگ ہے

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موجزن تمام یہ دریا سراب میں

اے دردؔ کر ٹک آئینۂ دل کو صاف تو
پھر ہر طرف نظارۂ حسن و جمال کر

مذکورہ بالا شعر میں آئینہ اور ان کے تلازمات مِل کر جو مفاہیم ادا کر رہے ہیں وہ اس طرح ہیں۔آئینۂ دل جو عکسہائے دنیا سے میلا ہے،اسے صاف کرنے کے بعد ہی حقیقتاً حسن و جمال کا نظارہ ہوگا۔دراصل یہ حسن و جمال خدا کے جلوؤں اور قدرت کا دیکھنا ہے۔حیرت کا مفہوم بھی آئینے سے مخصوص ہے۔آئینہ،دل اور دنیا دونوں جانب ذہن کو منتقل کرتا ہے۔یعنی حیرت کا عالم محض دل پر ہی نہیں بلکہ تمام مظاہر پر طاری ہے کہ اس مکاں ولا مکاں اور

کائنات کا مالک وخالق کون ہے۔لوہے کوگھسنے سے جب اسکی کدورت صاف ہو جاتی ہے اوراس کی سطح صیقل و چمکدار ہوکر آئینہ بن جاتی ہے تو وہ مظہرِ انوارِ صفا بن جاتا ہے۔آئینے کی کثرت نمایاں دراصل وہ مادی اور شخصی تصویریں ہیں جواس میں نظر آتی ہیں۔آئینے کے یہ مادی مظاہر ایک ہو میں صاف ہو جاتے ہیں۔اس لیے آئینے میں غیراللہ کا گزر نہیں ہے۔

جُز اہلِ صفا بتا تو، جو عکس
اے آئینے کس کے گھر گئے ہم

عکس اسی شئے میں اترتا ہے جو صاف شفاف ہوتی ہیں۔عکس غیر مادی طور پر آئینے میں منتقل ہوتا ہے اور آئینہ پر یہ اثر انداز بھی نہیں ہوتا ہے۔

اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہم عکس کی مانند انہیں لوگوں کے یہاں گئے جو اہلِ صفا ہیں اور ہم اس طرح ان کے پاس گئے کہ ہمارے جانے کی گواہی آئینے کے علاوہ کوئی دوسرا نہیں دے سکتا۔اس لیے کہ آئینہ خود بھی اہلِ صفا ہے۔یعنی ہمارا تعلق ہمیشہ خوش اخلاق وخوش کردار اور باصفات لوگوں سے رہا ہے۔اس تعلق میں بھی ہم بے طلب و بے غرض رہے ہیں۔

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موجزن تمام یہ دریا سراب میں

مذکورہ بالا شعر میں مجموعی طور پر حیات بعد الموت کا مفہوم ادا کیا گیا ہے۔ہستیِ حقیقی آئینۂ عدم میں جلوہ گر ہے اور ظاہری زندگی ہستیِ موہوم ہے۔

شعر میں دریا دنیاوی زندگی اور اس کے متعلقات کی علامت ہے یعنی یہ دنیا اور اس کی چمک دمک، رنگا رنگی سب سراب کے مانند ایک دھوکا محض ہے۔جو مشہود ہوتے ہوئے بھی معدوم ہے۔

قائم چاند پوری

قائم چاند پوری کے ایسے غزلیہ اشعار ملاحظہ فرمائیں جن میں چمن اور اس کے تلازمات شامل ہیں

بہ رنگِ غنچۂ بہار اس چمن کی سنتے تھے
پہ جوں ہی آنکھ کھلی موسمِ خزاں دیکھا

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ جب ہم اپنی بہار پر پہنچے تو زمانے کی بہار ختم ہو چکی تھی۔ یا جسے لوگ بہار سمجھتے تھے شاید وہ بہار تھی ہی نہیں۔ جب تک میں منزلِ مقصود تک نہیں پہنچا تھا تب تک اس چمن کی بہار کے قصے سنائے جاتے تھے۔لیکن جیسے ہی میں پایۂ تکمیل تک پہنچا یا میرے ساز گار دن آئے دنیا کی رونق اور کشش ختم ہوگئی۔
آنکھ کھلنے سے ذہن علم و ادراک کی طرف منتقل ہوتا ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ وہ دنیا جس کے بارے میں ہم سنتے تھے کہ یہاں سبھی کی زندگی خوش حال ہے اور کسی کو کسی بھی قسم کا غم در پیش نہیں ہے، جب ہمیں ادراک و شعور حاصل ہوا تو ہر طرف بدحالی، غم اور غصے نظر آئے۔

لے پہنچا تو صحنِ چمن تک ہمیں نسیم
آمادۂ سفر ہیں برنگِ غبار ہم

شعر سے یہ مفہوم اخذ ہوتا ہے کہ کوئی ایسی شئے ہے جس کا مسکن چمن ہے۔لیکن بہ حالتِ مجبوری وہ چمن سے دور ہے اور چمن کی حسرت میں مضطرب و ناتواں اور قریبِ مرگ ہے لہٰذا چاہتا ہے کہ چمن ہی میں اس کا دم نکلے۔اس لیے نسیم سے درخواست کر رہا ہے کہ ہمیں چمن کے صحن تک پہنچا دے۔ برنگِ غبار آمادۂ سفر ہونے سے اس شئے کی لاچاری اور ناتوانی ثابت ہوتی ہے۔ کیوں کہ غبار کی اپنی کوئی سمت نہیں ہوتی۔اس کا ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل ہونا نسیم (ہوا) کی سمت پر منحصر ہوتا ہے۔علامتی اعتبار سے شعر پر غور کیا جائے تو چمن ملک اور نسیم وقت کی علامت معلوم ہوتی ہے۔

چھوٹ کر دام سے ہم گر چہ رہے گلشن میں
پر تری قید کو صیاد بہت یاد کیا

طائر کا اصل مسکن گلشن ہے لیکن وہ صیاد کے دام میں گرفتار تھا۔ اس کے دام سے چھوٹ کر طائر دوبارہ گلشن میں تو آ گیا لیکن اب بھی اسے صیاد کا وہ دام بہت یاد آتا ہے۔ یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ طائر کو گلشن میں صیاد کی قید کیوں یاد آ رہی ہے۔ اس کے مختلف وجوہات ہو سکتے ہیں۔

۱- قفس سے آنے کے بعد چمن کا ماحول اپنے لیے سازگار نہ پایا ہو۔ چمن کا ماحول سازگار نہ ہونے کی بھی کئی وجویات ہو سکتے ہیں۔

(الف) طائر کے ہم صفیر اب اس کے قریب نہ آتے ہوں کیوں کہ وہ اپنی لاپرواہی کے باعث صیاد کے دام میں پھنس چکا تھا۔

(ب) قفس کی زندگی اور چمن کی زندگی کے موازنے سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ آزادی کے فقدان کے سوا ہر لحاظ سے قفس بہتر ہے۔ کیوں کہ قفس میں طائر چمن کے مقابلے تمام بلاؤں سے محفوظ رہتا ہے۔ صیاد طائر کو ایک طرف اس کے اصل مسکن (چمن) سے دور کر کے قفس میں قید کرتا ہے تو وہیں دوسری طرف وہ اس کا کفیل اور خبر گیر بھی ہوتا ہے۔

اس طرح قفس کی زندگی چمن کی زندگی سے کچھ معاملوں میں بہتر ہے اور اسی لیے طائر کو قفس کی یاد آ رہی ہے۔

(۲) شعر کے اس پہلو پر غور کرنا بھی ضروری ہے کہ پرندہ قفس سے نہیں بلکہ دام سے آزاد ہوا ہے۔ دام قفس اور گلشن کی درمیانی جگہ ہے جہاں پر طائر کو جال میں فنسایا جاتا ہے۔ چوں کہ پرندہ دام سے ہی چھوٹ گیا اس لیے قفس تک پہنچا ہی نہیں۔ اب دام کو اگر جرم اور گناہ کی علامت مان لیا جائے تو یہ مفہوم اخذ ہوگا کہ مجھے گناہ اور جرم کی طرف متوجہ تو ضرور کیا گیا تھا لیکن میں اس گناہ و جرم کو کرنے سے بعض رہا اس لیے میں قید ہونے کا حق دار نہیں ہوں لیکن ہمیں قید میں ملنے والی سزائیں اور صعوبتیں یاد رہتی ہیں جس سے میں جرم و گناہ سے بعض رہتا ہوں۔

اس طرح شعر کے مختلف پہلوؤں پر غور کرنے سے مزید مفاہیم اخذ کیے جا سکتے ہیں۔

آوارہ کر چمن میں میرے بال و پر نسیم
آئندہ تا نہ ہوئے کوئی مبتلائے گل

شعر کا مفہوم ہے کہ میں چمن میں گل کی محبت میں گرفتار ہوں۔ اس جرم کی سزا اس طرح دی گئی کہ مجھے قید کر کے میرے بال و پر نوچ لیے گئے۔ اب ان پروں کو چمن میں عبرت کی علامت کے طور پر آوارہ چھوڑ دیا تا کہ آئندہ کوئی بھی گل کے عشق میں مبتلا ہونے کی جرت نہ کرے۔ علامتی اعتبار سے شعر میں گل خواہشات کا مفہوم ادا کر رہا ہے۔ یعنی خواہش پرستی انسان کے لیے تباہ کن ثابت ہوتی ہے۔ غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ در حقیقت عشق بھی خواہش پرستی کی ایک شکل ہے۔

قفس، آشیاں اور صیاد وغیرہ پر مشتمل قائم کے چند اشعار اور ان کا تجزیہ کرنے سے ان علامتوں کے مفاہیم میں تنوع اور توسیع کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

غالبؔ

علامتی نقطۂ نظر سے غالب اس دور کا سب سے اہم شاعر گزرا ہے۔ غالب کے پیش رو اور ہم عصر شعرا کے یہاں مشتمل علامتوں کے معنی کی مختلف جہتیں نمودار ہونے کے ساتھ ساتھ علامتوں کے بنیادی مفاہیم میں توسیع و تنوع کا سلسلہ بھی جاری و ساری رہا۔ غالب نے مستعمل علامتوں مثلاً دشت، شمع، شراب اور آئینہ وغیرہ کے نئے نئے تلازموں کی مدد سے ان علامتوں کی بنیادی معنویت کو بدلنے کی کوشش کی ہے۔ مفاہیم کے جذوی اور ثانوی پہلوؤں کے علاوہ علامتی مضمرات کا وسیع دائرہ غالب کے یہاں نظر آتا ہے۔ عرفی کا یہ قول کہ ''لفظ بالذات علامت ہے'' غالب کی لفظیات پر صادق آتا ہے۔

غالب نے باغ وغیرہ پر مشتمل اشعار میں نئی ترکیبیں اور تلازمیں استعمال کیے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ اشعار نئے مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جادہ، فتیلہ، لالہ، حلقۂ بیرونِ در، حلقۂ دام ہوائے گل، نالۂ لبِ خونیں نوائے گل، برگِ عافیت، خوابِ گل، کوتاہیِ نشو و نما، نمِ شبنم، پنبہ آگیں، یک کفِ خس، آمدِ فصلِ بہار وغیرہ جیسی علامتوں اور ان کے تلازموں نے اشعار کو منفرد اور انوکھا بنا دیا ہے۔ اس انفرادیت کو واضح کرنے کے لیے اس قبیل کے چند اشعار کے ظاہری مفہوم کا جائزہ لینے کے ساتھ ساتھ اس سمت بھی روشنی ڈالا جائے گا کہ یہ روایتی مفہوم سے کس طرح منفرد ہے۔ اس طرح ان اشعار کی مختلف علامتی جہتوں کی وضاحت ہو سکے گی۔

جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا
اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گل

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ ناظرینِ گلشن گل کی نوا اور اس کے نالۂ خونیں کو موجِ رنگ کے دھوکے میں اس کی رنگینی اور کشش سمجھتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ پھول کا گریۂ خونیں تھا۔

عام طور پر پھول کا رنگ سُرخ ہوتا ہے اور ناظرین گل اس کی سرخی سے فریب کھاتے ہیں کہ وہ بہت خوش خرم اور پرکشش ہے لیکن درحقیقت ایسے میں پھول کو اپنی بے ثباتی کا غم ہوتا ہے اور وہ زبانِ خال یعنی بذاتِ خود اپنے پورے جسم سے نالہ وفریاد کرتا ہے لیکن اس کا یہ سرخ رنگ ناظرین پر ایسی سحر کاری کرتا ہے کہ اس کی فریاد اور آہ وزاری کسی کو محسوس نہیں ہوتی۔ حق تو یہ ہے کہ پھول اپنی بے ثباتی کے غم میں مبتلا ہے اور اس کی نوائیں خون آلود ہیں، ان خونیں نواؤں کو لوگ غلط فہمی میں موجِ رنگ سمجھ بیٹھے ہیں۔

پھول کا شگوفتہ ہونا ہی اس کی فنا کا اشارہ ہے اور نالۂ لبِ خونیں دراصل اسی فنا کا المیہ ہے۔ پھول کی سرخی اسی وقت اپنے شباب پر ہوتی ہے جب وہ پوری طرح شگوفتہ ہوتا ہے۔ شگوفتگی کی یہ انتہا اس کی فنا کا آغاز ہوتا ہے لہٰذا پھول کی سرخی جسے ناظرینِ گل موجِ رنگ سمجھتے ہیں حقیقت میں پھول کے زوال کا ماتم ہے۔ علامتی اعتبار سے یہ شعر ایسے افراد پر بخوبی منطبق ہوسکتا ہے جو اندرونی طور پر ایک کارزار سے گزرتے رہنے کے باوجود خندہ روئی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

یک ذرّۂ زمیں نہیں بے کار باغ کا
یاں جادہ بھی فتیلہ ہے لالہ کے داغ کا

شعر میں باغ کے ہر ذرّۂ زمیں کو کارآمد بتایا گیا ہے۔ یہاں غالب نے باغ کے تلازماتی نظام کو مختلف انداز میں پیش کیا ہے۔ جادہ اور ذرّہ صحرا کے تلازمے ہیں اور فتیلہ شمع اور چراغ کا تلازمہ۔ لیکن غالب نے جادہ اور فتیلہ دونوں کو باغ کے تلازموں کے طور پر استعمال کیا ہے۔

ظاہری طور پر جادہ باغ میں بیکار عبث ہوتا ہے۔ کیوں کہ باغ میں ہر سمت روئیدگی وافزائش ہوتی ہے اور جادہ روئیدگی سے معرّا ہوتا ہے۔ اس کے باوجود جادہ نہ صرف باغ میں حسن پیدا کرتا ہے بلکہ باغ کی سیر کا وصیلہ بھی بنتا ہے۔ یعنی جادہ حسین بھی ہے اور مفید بھی۔ اسی طرح لالہ کا داغ کالا اور بدنماں ہونے کے باوجود لالہ کی سرخی کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ اس کے حسن میں بھی اضافہ کرتا ہے۔

باغ کے تمام حسن کی نمائش جادہ کے وسیلے سے ہوتی ہے۔ اس طرح شعر سے جو مفہوم اخذ ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ کائنات کی ہر شئے ایک نظام کے تحت ایک دوسرے سے وابسطہ ہے اور ہر شئے کا ایک ذاتی عمل ہوتا ہے جو

نظامِ کائنات کا ایک جز ہوتا ہے۔عین ممکن ہے کہ یہ عوامل اور یہ باہمی ربط ہماری نظروں سے پوشیدہ رہیں لیکن حقیقت میں اس کائنات کا ایک ذرّہ بھی بیکار نہیں ہے۔

آزادیِ نسیم مبارک کہ ہر طرف
ٹوٹے پڑے ہیں حلقۂ دامِ ہوائے گل

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ ہوائے گل یعنی پھول کی معطر ہوا کے دام کا حلقہ ٹوٹ گیا ہے جس سے بوئے گل کو نسیم ہر سمت میں بکھیر رہی ہے۔ جو بوئے گل پہلے صرف پھول تک محدود تھی اب وہ باغ کے ہر گوشے تک پہنچ رہی ہے۔شعر کے مفہوم کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ نسیم ایک طرف بوئے گل کو ہر سمت میں بکھیرنے کا کام انجام دیتی ہے تو دوسری طرف وہ حلقۂ ہوائے دامِ گل کو توڑتی بھی ہے۔لہٰذا چمن کے تمام پھولوں کو کھلانے کا کام بھی نسیم ہی کرتی ہے۔نسیم کی وجہ سے چمن میں ہر طرف پھول کھلے ہوئے ہیں جس سے پھولوں کی خوش بو چہار سو پھیل چکی ہے۔اس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ پھول کی مرکزیت ختم ہوگئی جو حلقۂ دامِ ہوائے گل کے نہ ٹوٹنے سے قائم تھی۔

علامتی مفہوم میں اگر آئینِ اکبری کی تقریظ کو سامنے رکھا جائے جس میں انہوں نے انگریزی حکومت کے فوائد بیان کیے ہیں تو یہ شعر صاحبانِ انگلشتان کے فیوض کی عام تقسیم پر بخوبی منطبق ہوتا ہے۔

علامتی سطح پر نسیم سے ذہن تبدیلی کی طرف منتقل ہوتا ہے اور گل روایات واقدار کی علامت ہے۔روایات و اقدار میں تبدیلی کا عمل اسی طرح آہستہ آہستہ رونما ہوتا ہے جیسے غنچہ تبدیل ہو کر گل کی منزل کا سفر طے کرتا ہے۔ تبدیلی قدرت کا اصول ہے اور چوں کہ تبدیلی کا عمل نوعِ انسانی کے لیے مفید ہوتا ہے اس لیے آزادیِ نسیم کو شعر میں مبارک کہا گیا ہے جو کے شعر مفہوم کے عین مطابق بھی ہے۔شعر میں مشتمل لفظ ’مبارک‘ پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس میں واقعی تہنیت کے پہلو کے ساتھ ساتھ طنز اور یاس کا پہلو بھی پوشیدہ ہے۔طنز اور یاس اس بات پر ہے کہ تبدیلی نے روایت کو پوری طرح تبدیل کر دیا ہے۔اس طرح نسیم ایک طرف تبدیلی کا مثبت کردار ادا کر رہی ہے تو دوسری طرف منفی کردار ادا کرتی ہوئی بھی نظر آتی ہے۔مجموعی طور پر شعر سے ذہن نئے نئے ایجادات کے عام ہونے کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے جس کے بے شمار فوائد کے ساتھ ساتھ نقصانات بھی ہیں۔

گلشن میں بندوبست برنگِ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

شعر میں قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در کا استعارہ ہے۔ حلقۂ بیرونِ در گھر کے باہری دروازے کا وہ حلقہ (کُنڈی) ہے جس پر دستک دے کر آمد کی اطلاع دی جاتی ہے اور داخلے کی اجازت طلب کی جاتی ہے۔

حلقۂ بیرونِ در گھر میں داخل ہونے کا اولین وسیلہ ہونے کے سبب مکان سے غیر متعلق ہونے کے باوجود بھی مکان سے اس کا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ یہ حلقہ قمری اور باغ کے درمیان قدرِ مشترک ہے۔ قمری کے گلے کا حلقہ باغ کے اندر ہوتا ہے۔ اور وہ حلقہ جو آمد کی دستک دینے کے کام آتا ہے وہ باغ کے باہر ہوتا ہے۔ نئے نظام میں دونوں حلقے ایک ہو گئے ہیں یعنی جو قمری پہلے باغ کے اندر تھی اب وہ باگ کے باہر ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جس قمری کا مسکن پہلے گلشن تھا اب نئے نظام میں اسے گلشن کے باہر کر دیا گیا ہے۔

قمری کا طوق جو اب حلقۂ بیرونِ در ہے آزادی کے ساتھ ساتھ محرومی اور زوال کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے۔ آزادی اس طرح کہ جو قمری پہلے گل کے عشق میں گرفتار تھی اب باغ کے باہر آزاد ہے۔ محرومی اور زوال کا مفہوم اس طرح ادا ہو رہا ہے کہ قمری باغ کا ممتاز اور معزز پرندہ تھا اور جو گل پر عاشق تھا، گلشن سے باہر ہونے کی وجہ سے ایک طرف وہ عشق گل سے محروم ہو گیا تو دوسری طرف اپنے اعزاز و امتیاز سے بھی محرومی اس کا نصیب ہو گئی۔

علامتی طور پر یہ شعر مغلیہ سلطنت کے زوال کو پیش کرتا ہے۔ خود غالبؔ کے دور میں مغلیہ خاندان اقتدار سے محروم ہو گیا تھا اور ملک کے تمام انتظامات انگریزوں نے سنبھال لیے تھے۔ آزادی کے مفہوم کو ملحوظ رکھنے پر شعر کی علامتی تفہیم یہ ہوگی کہ انگریزوں کے نظام سنبھال لینے کے بعد مغلیہ حکومت کے صاحبان تمام ملکی امور سے آزاد ہو گئے تھے لیکن درحقیقت یہ آزادی غلامی سے بھی بدتر تھی۔

مثال مری کوشش کی ہے کہ مرغِ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

عام طور پر قفس میں آشیانے کے لیے سوکھے ہوئے تنکے فراہم کرنا بڑا عجیب معلوم ہوتا ہے۔ کیوں کہ قفس میں آشیانہ بنانے کا کوئی جواز ہی نہیں ہے۔ پرندہ تعمیر کی عادت سے مجبور ہے اس لیے قفس میں خس کی فراہمی کے لیے کوشاں ہے۔ جب کہ یہ کام محال اور بے معنی ہے۔ دراصل پرندے کو رہائی کی امید ہے اس لیے وہ ان سوکھے ہوئے تنکے کو یکجا کر رہا ہے جس سے وہ آزادی کے بعد آشیانہ بنائے گا۔ شعر میں قفس جامد اور محدود زندگی کی علامت ہے جب کہ آشیاں آزادی کا مفہوم ادا کر رہا ہے۔ پرندے کا قفس میں بھی خس کے لیے کوشاں ہونا 'عملِ پیہم' کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔

ہے کس قدر ہلاکِ فریبِ وفائے گل
بلبل کے کار وبار پہ ہیں خندہ ہائے گُل

مذکورہ بالا شعر میں گل و بلبل ذہنی اور مادی سطحوں پر بیک وقت کئی چیزوں کی علامت ہوسکتا ہے۔علامتی طور پر گُل زوال اور بے ثباتی کا مفہوم ادا کر رہا ہے اور بلبل رنجِ رائیگاں، محرومی اور زیاں کی ترجمانی کر رہی ہے۔

خزاں کیا فصلِ گل کہتے ہیں کس کو کوئی موسم ہو
وہی ہم ہیں قفس ہے اور ماتم بال و پر کا ہے

عام طور پر بہار یعنی فصلِ گل کے موسم میں بال و پر کا ماتم ہوتا ہے۔مذکورہ بالا شعر میں غالبؔ نے خزاں کا ذکر کر کے شعر میں ندرت پیدا کر دی ہے۔شعر حقیقت پر مبنی انسانی جذبات سے پُر اس طرح ہے کہ بے بسی اور لاچاری (اسیری) کے سبب ہمیں خزاں میں بھی وہی ماتم ہے۔شعر میں فصلِ گل کا موسم خوش حال معاشرے اور خزاں بدحال معاشرے کی علامت ہے۔

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

شمع کی ناتمامی اس کا مکمل طور پر جلنے سے پہلے ہی گل جانا یا اس کی شمعیت کا ختم ہو جانا ہے۔شمع کا روشن رہنا اور اس کی شمعیت اس کے متحرک رہنے کی علامت ہے۔اس طرح اس کی ناتمامی ایک جامد صورتِ حال کا شکار ہونا ہے۔

شعر کا علامتی مفہوم کسی انسان کا جیتے جی مر جانا ہے۔یعنی کسی شخص کا اپنی قابلیت اور جوہر کی مناسبت سے عمل نہ کر پانا اس کی موت کے مترادف ہے۔

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہلِ بزم
ہو غم ہی جاں گداز تو غم خوار کیا کریں

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ اہلِ بزم شمع کے خیر خواہ ہوتے ہوئے بھی اس کی غم گساری کرنے میں ناکام ہیں کیوں کہ شمع کا غم ہی لا علاج ہے۔یعنی شمع کی قسمت میں پگھلتے پگھلتے ختم ہو جانا ہے۔ایسی صورت میں صرف

اس سے ہمدردی ہی کی جا سکتی ہے لیکن اس کے لوازمِ ذاتی کو تبدیل نہیں کیا جا سکتا ہے کیوں کہ اس کا وجود ہی جلتے رہنے اور جل کر ختم ہونے کے لیے ہے۔ لہٰذا اس کا غم جاں گداز ہونے کے باعث اس کی غم خواری ممکن نہیں ہو سکتی۔ شمع کے غم کو ختم کرنے کی ایک صورت یہ ہے کہ اسے بجھا دیا جائے۔ لیکن اس طرح بھی شمع کی موت واقع ہو جائے گی۔ شمع کی زندگی اس کی شمعیت کے قائم اور روشن رہنے سے ہے۔ شمعیت کا ختم ہونا اس کی موت کے مترادف ہے۔ اس طرح دونوں ہی صورتوں میں شمع کی موت یقینی ہے۔ پہلی صورت میں جلتے جلتے ختم ہونا اس کا فنا ہونا ہے اور دوسری سورت میں اس کی شمعیت کو ختم کر دینا دراصل اسے مارڈالنا ہے۔

علامتی طور پر شعر کا مفہوم انسان کے مسلسل متحرک رہنے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جب تک وہ متحرک ہے تب تک زندہ ہے حرکت کے بغیر انسان کا محض سانس لینا موت کے مترادف ہے۔ مجموعی طور پر شعر کا دوسرا علامتی مفہوم آدمی کا انسان ہونا ہے کہ آدمی کے اندر جب تک انسانیت ہے تب ہی تک وہ زندہ ہے انسانیت ختم، زندگی ختم۔ اسی طرح یہ شعر مختلف مفاہیم پر منطبق آ سکتا ہے۔

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

مذکورہ بالا اشعار علامتی طور پر مغلیہ سلطنت اور بہادر شاہ کے الم ناک زوال پر منطبق آتا ہے اور دونوں ہی اشعار میں شمع امید کی علامت ہے۔

مے پرستاں خُمِ مے موبہہ سے لگائے ہی بنے
ایک دن گر نہ ہوا بزم میں ساقی نہ سہی

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ہماری زندگی ساقی کی محتاج نہیں ہے۔ اگر ایک دن ساقی بزم میں نہیں ہے تو ہم خود ہی مے پی سکتے ہیں۔ شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ اس کائنات کی نقل و حرکت مسلسل جاری و ساری ہے۔ اس دنیا سے

بڑی بڑی ہستیاں چلی جاتی ہیں لیکن ان کے چلے جانے سے نظامِ عالم کا کوئی کام رکتا نہیں ہے لیکن کچھ فرق ضرور پڑتا ہے۔

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریائے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

شعر میں ساقی سے مخاتب ہو کر کہا جا رہا ہے کہ اگر تو شراب کا سمندر ہے تو میں اس کا ساحل ہوں۔ یعنی ظرفِ شراب کی وسعت کی مناسبت سے مجھے پیاس کی تڑپ ہے شاعر نے دریا اور ساحل کے الفاظ کو شعر میں مشتمل کر کے اسے تغیر پذیر اور متحرک بنا دیا ہے۔ لہٰذا جیسے جیسے دریائے مے بڑھتا یا گھٹتا جائے گا ویسے ویسے آغوشِ ساحل بھی پھیلتی اور سمٹتی جائے گی۔ علامتی طور پر شعر میں ہر مشکل کا ڈٹ کے سامنا کرنے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے خواہ وہ معمولی سی مشکلیں ہو یا سخت ترین ہم سبھی کا مقابلہ کرنے کی طاقت وقوت رکھتے ہیں۔ یہ شعر متصوفانہ عرفان پر بھی منطبق آتا ہے۔

گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ پورے جسم کی جان نکل چکی ہے اور کمزوری کی انتہاں یہ ہے کہ اب ہاتھ جنبش بھی کرنے کے قابل نہیں رہے۔ تمام جسم میں آنکھ ہی محض ایسی ہے جو حرکت کر رہی ہے۔ لہٰذا شراب کو ابھی میرے سامنے رہنے دو کیوں کہ میں اسے دیکھ کر محظوظ ہو رہا ہیں اور مجھے اس کی لذت کا احساس ہو رہا ہے۔

علامتی طور پر غالبؔ نے شعر میں عدمِ حوصلہ کا مفہوم ادا کیا ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعہ سے یہ واضح ہوتا ہے کہ شراب سے بڑا فیضیاب ہونے والا شخص ہے۔ پوری زندگی اس نے شراب سے فیضیابی حاصل کی ہے اور آخر عمر میں بھی وہ اس سے فیضیاب ہونے کا خواہش مند ہے۔ غالبؔ نے شراب کو آشوبِ آگہی کے ساتھ ساتھ عرفان کی علامت کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔

نوکلاسیکی غزل میں علامتی نظام

غالب کے عہد سے ہی غزل کے مزاج میں تبدیلی شروع ہوگئی تھی۔اس کے بعد حالی کی عملی کوششوں اور کاوشوں نے غزل کے دامن کومزید کشادہ کر دیا۔ بہادر شاہ ظفر کی نمائندگی میں ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے ناکام ہونے کے بعد ہندوستان ایک ذہنی انقلاب سے دو چار ہوا۔ان تبدیلیوں کا اثر غزل پر پڑنا ناگزیر تھا۔ حالی نے غزل کی ہیئت،مضامین اورروایات کو بحث کا موضوع بنایااس سے غزل کی روایتی کائنات دگرگوں ہونے کے ساتھ ساتھ سادگی، جوش اوراصلیت غزل کی خصوصیت قرار پائیں۔معنوی اعتبار سےبھی غزل کے بنیادی موضوع ’عشق‘ کے مفہوم میں بھی وسعت پیدا ہوگئی۔اس سلسلے میں بشیر بدر کا قول ہے کہ

> ’’اب ادب میں اقلیت اورافادیت کے ساتھ ساتھ احساس جمال کی دبی دبی خواہش بھی سر ابھارنے لگی تھی۔ اسماعیل میرٹھی جیسے بزرگوں کے یہاں مقصدیت کے ساتھ ساتھ نکھرا ہوا احساس حسن بھی نظر آتا ہے۔ ایک نئ خوشگوار تبدیلی یہ ہوئی کہ پوری شاعری پر سخت گیر عروض کی گرفت ڈھیلی ہو گئی۔‘‘[1]

قدیم عشقیہ غزل گوئی اور جدید غزل کے عشقیہ تصورات میں واضح تبدیلی آچکی تھی۔غزل ہر دور میں سماجی، سیاسی اور معاشی ومعاشرتی حالات کی ترجمان رہی ہے۔لیکن ماقبل کے شعراکے یہاں وہ صورتیں ہمارے سامنے نہیں آتیں جن کی نمائندگی علامہ اقبال یا حسرت موہانی کی غزلیں کرتی ہیں۔غزل میں بڑھتے ہوئے سماجی شعور نے عشقیہ جذبات کو کم کیا۔اب غمِ جاناں کے بجائے غمِ دوراں غزل کا اہم موضوع قرار پانے لگا۔سماجی کشمکش نے ایک طرف شاعر کے دلوں میں فرض کے احساس کو بیدار کیا تو دوسری طرف عشق میں غیر فطری جذباتیت اور خواہشات کا خاتمہ ہونے لگا۔عشق میں ناکام عاشق کا ذہن دیوانگی کے بجائے شعور وفرزانگی کی شکل اختیار کرنے لگا۔غزل کا عشق پہلی بار ہوش مند انسان کے روپ میں ظاہر ہوا۔اس دور کی غزل کی دوسری بڑی خصوصیت اس کی وسعت اور موضوعات کا تنوع ہے۔انسانی زندگی کی الجھنوں،تلخیوں اور پیچیدگیوں کے سبب بیش تر غزل گوشعرا کے یہاں زندگی کے فانی ہونے کا احساس، زندگی کو بسر کرنے اور برتنے کے احساس سے نسبتاً زیادہ ہوگیا۔اقبال نے غزل کوبھی نظم کی طرح پیامبری کا ذریعہ بنایا تواس کے پس پشت زندگی کوبہترین بنانے کا جذبہ ہی کارفرما تھا۔

ہر زمانے کی مانند اس زمانے میں بھی سیاسی تبدیلیوں سے پیدا شدہ ناہمواری نے جب لوگوں کو متاثر کیا تو

غزل بھی اس سے دامن کو محفوظ نہ رکھ سکی۔غزل کی جونئی صورتیں منظرِ عام پر آئی ان میں ہیئت کا جمالیاتی شعور اہمیت کا حامل ہے۔غزل کے اشعار میں مختلف ذہنی کیفیات کو پیش کرنے میں جدید غزل گو شعرا نے خصوصی توجہ دی اور ان اشعار سے معنوی انتشار، تضاد اور بے ربطی کو بڑی حد تک دور کیا۔اس جمالیاتی انقلاب سے غزل میں ایک خاص کیفیت پیدا ہونے لگی۔

موضوعاتی اعتبار سے ماقبل غزل میں حسن وعشق کو اولیت حاصل رہی لیکن عصری تقاضوں کے تحت اس نے نئے حالات کے مطابق موضوع کا انتخاب کیا۔تحریکِ آزادی کے پس منظر میں نئے نئے مضامین منتخب کیے۔غزل نے عصری زندگی کی ترجمانی اس انداز سے کی ہے کہ وہ سامعین وقارئین کے دلوں میں جگہ بنانے میں کامیاب رہی ہے، وہ بھی اس دور میں جب حالی غزل کو بے وقت کی راگنی قرار دے چکے تھے۔اردو کے نمائندہ شعرا، غزلوں کے ذریعے زندگی کے مسائل کو کامیابی سے پیش کرنے لگے۔جس سے اردو غزل کا دامن وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا۔روز مرہ کے سیاسی امور غزل میں شامل ہونے لگے۔سیاسی موضوعات نے ایک رجحان کی شکل اختیار کر لی۔اس سلسلے میں عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

> ''اردو غزل کے یہ جدید رجحانات اس حقیقت کو واضح کرتے ہیں کہ اپنی حدود میں رہ کر اس نے زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ اپنے آپ کو بدلا ہے اور اپنے اندر زندگی کی نئی وسعتیں پیدا کی ہیں۔نئے امکانات کا ساتھ دیا ہے، نئے مسائل کو اپنے اندر سمیٹا ہے، نئے حالات کی آئینہ داری کی ہے، نئے ذہن اور نئے مزاج کی عکاسی کی ہے۔اور اس طرح زندگی کی رفتارِ ارتقا سے پوری طرح ہم آہنگ کر لیا ہے۔اسی لیے اس میں زندگی اپنے سارے تنوع اور رنگا رنگی، اپنی ساری وسعتوں اور گہرائیوں، اپنی ساری رفعتوں اور بلندیو، اپنی ساری رنگینیوں اور سرمستیوں کے ساتھ بے نقاب ہے۔''[2]

مذکورہ بالا تمام تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ غزل میں علامتی اعتبار سے بھی بڑی حد تک تبدیلی رونما ہوئی۔شعرا پرانی علامتوں سے نئے نئے مفاہیم اخذ کرنے میں کچھ حد تک کامیاب ہوئے۔اس سلسلے میں پہلا نام اکبرالہ آبادی کا ہے۔جنھوں نے مشرقی تہذیب کے تقدس اور پاکیزگی کو انگریزی تہذیب کے قدموں تلے روندے جانے کا تماشا اپنی آنکھوں سے دیکھا اور اس کے نتائج کو نئے علائم کے ذریعے لوگوں کو سمجھانے کی کوشش بھی کی۔لیکن واقعی

اور حقیقی معنوں میں غزل کو ایک نیا رنگ روپ اور منفرد انداز علامہ اقبالؔ نے دیا۔ ان کی غزلوں میں علامتیں زندگی اور حرکت سے پُر نظر آتی ہے۔ اقبالؔ نے نہ صرف پرانے علائم کو نئے مفاہیم دیے بلکہ نئی علامتیں بھی وضع کیں۔ اس طرح اقبال کی غزلوں میں مستعمل علامتوں نے اس صنف کو بالکل نیا اور نکھرا ہوا متحرک انداز عطا کیا۔ جس سے ترقی پسندوں سے قبل ہی غزل کو ایک مقصدی صنف کی شکل میسر ہوئی۔

غالب کے بعد اکبرالہ آبادی ایسے شاعر ہیں جن کا نام علامتوں کے ضمن میں سرسری طور پر لیا جا سکتا ہے۔ اکبرالہ آبادی طنز و ظرافت کے پردے میں معمولی الفاظ کا سہارا لے کر اپنی بات قاری یا سامع تک اس طرح پہنچاتے ہیں کہ ذہن پر فکر کے دریچے بھی کھل جائیں اور بات بھی گراں نہ گزرے۔ اس لحاظ سے علامتی نظام کے تحت اکبرؔ کا نام نا قابلِ فراموش ہے۔

اکبرؔ کا دور سیاسی و سماجی اعتبار سے انگریزی حکومت ہی نہیں بلکہ انگریزی تہذیب کے عروج کا بھی دور تھا۔ سرسید ہندوستانی مسلمانوں کو تعلیمی اعتبار سے دوسرے ہندوستانیوں کے برابر لانے کی کوشش کر رہے تھے۔ تعلیمِ نسواں پر توجہ دینے کے ساتھ ساتھ جد و جہد آزادی اپنے عروج پر تھی۔ اکبرؔالہ آبادی کے دل میں مذہبیت کے ساتھ ساتھ ملک و تہذیب کے لیے محبت کا جذبہ بھی موجود تھا۔ لحاظہ وہ بھی اپنے طور پر جداگانہ انداز میں ملک میں رونما ہونے والی ان تبدیلیوں کا جائزہ لے رہے تھے۔ ان کے مطابق یہ تبدیلیاں خوش آئند نہ تھی۔ ہندوستان کو دوسرے مما لک کے روبرو لانے کے لیے مادی ترقی جتنی معاون ثابت ہو رہی تھی اسی تیزی سے سماج روحانیت اور دین و مذہب سے دور ہو کر لادینیت کی سمت گامزن ہو رہا تھا۔ تعلیم نسواں سے جہاں ایک طرف عورتوں کو علم کی روشنی مل رہی تھی وہیں دوسری طرف وہ مشرقیت اور حیا سے بھی دور ہو رہیں تھی۔ لہٰذا ان کے یہاں جدید علامت کی شکل میں ایک ایسی عورت سامنے آتی ہے جو مشرقی تہذیب سے بتدریج دور ہوتی جاتی ہے۔ نئی تعلیم و تہذیب کی چکا چوند میں ماضی کی تابندہ روایات، عصمت و حیا اور دین کے مشرقی تصورات کہیں گم ہونے لگے تھے۔ مغربی تصورات آزادئ نسواں کو اپنا رہی تھی اور مذہب کو ثانوی حیثیت حاصل ہوگئی۔

قصۂ منصور کو سن کر یہ بولی شوخ مِس
کیسا احمق لوگ تھا پاگل پھانسی کیوں دیا

وہ مِس بولی میں کرتی آپ کا ذکر اپنے فادر سے
مگر آپ اللہ اللہ کرتا ہے پاگل کا مافک ہے

کھول کر در کو کہا اس بت اسکولی نے
جب نقاب اٹھ ہی گئی آ گے سے چلمن بھی سہی

اکبر کے یہاں کالج کا تصور ایک ایسے ادارے کا تصور ہے جس نے نئی نسل کو اس کی روایات، مذہب سے اس کے رشتے اور اس کا ماضی سب کچھ چھین لیا۔ مغربی تعلیم کا اثر یہ ہوا کہ نئی نسل کا ذہن مغربی تصورات و تہذیب کی تقلید کی طرف منتقل ہونے لگا۔ نیا تعلیمی نظام ہندوستان کے نوجوانوں کو ایک طرف مادی ترقی سے ہم کنار کرنے میں معاون ثابت ہو رہا تھا تو دوسری طرف اس سے روحانی تصورات کے محلات بھی مسمار ہو رہے تھے۔

ہم تو کالج کی طرف جاتے ہیں مولویوں
کس کو سونپیں تمہیں اللہ نگہ بان رہے

نظر ان کی رہی بس کالج میں علمی فوائد پر
گرا کیں چپکے چپکے بجلیاں دینی عقائد پر

مغربی ذوق بھی ہے وضع کی پابندی بھی
اونٹ پر بیٹھ کر تھیٹر کو چلے ہیں حضرت

اکبرالہ آبادی کے یہاں شیخ، سید، انجن، ریل، پائپ، ہوٹل وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو نئی علامت کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اکبرالہ آبادی کی غزلوں میں علامت کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر تبسم کاشمیری یوں رقم طراز ہیں:

> ''اکبر کی شاعری کی علامتیں سماجی و تہذیبی ردعمل کی پیداوار ہیں۔ سرسید احمد خاں کی تحریک نے جو ذہن تیار کیا اس میں مادیت، عملیت، اجتماعیت اور حقائق نگاری کے عناصر خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ اس ذہنی تحریک سے توڑ پھوڑ کی فضا پیدا ہو رہی تھی۔ انتشار کی صورت میں ایک طرف مشرق کی پرانی اقدار تھیں، جو نئے سماجی رابطوں کا ساتھ تو نہ دے سکتی تھیں۔ دوسری طرف

مغرب کا سائنٹفک اندازِ نظر تھا اور مادی ترقی کا رجحان تھا۔ اکبؔر طرزِ احساس کی نئی صورت کو اپنانے کے لیے تیار نہ تھے۔'' 3

اکبؔر کے یہاں اس طرح کا ٹکراؤ اس لیے بھی نظر آتا ہے کہ انہیں مشرقی روایت بہت عزیز تھی۔ اس روایتی نظام تک خود کو محدود کر لینے کی وجہ سے وہ زندگی کے تغیر و تبدّل کے اصول سے، خواہ وہ کتنا ہی سودمند کیوں نہ ہو، لاشعوری طور پر انحراف کر رہے تھے۔ وہ مغربی روایت کو اس لیے قبول نہیں کرنا چاہتے تھے کہ ان سے مشرقی خیالات سے متصادم ہو رہی تھی۔ ان کی شاعری میں یہ تہذیبی کشمکش صاف طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ مغربی روایت سے ان کا یہ انحراف بار بار ان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ اکبر کے لیے دوسرا لمحۂ فکر یہ تھا کہ وہ اپنے رہنماؤں پر بھی پوری طرح یقین نہ کر سکے۔

قوم کے غم میں ڈنر کھاتے ہیں حکام کے ساتھ
رنج لیڈر کو بہت ہے مگر آرام کے ساتھ

ادھر قوم ضعیف، مسکیں، ادھر ہیں کچھ مرشدان نو دیں
یہ اپنی قسمت کو رو رہی ہے، وہ نام پر اپنے مر رہے ہیں

پنڈت برج نارائن چکبستؔ

چکبستؔ کے عہد میں سیاسی تغیرات عروج پر تھے۔ آزادی کی خواہش بنیادی طور پر ہندوستانیوں کے دل و دماغ میں موجود تھی۔ لیکن مکمل آزادی کا مطالبہ ابھی تک نہیں ہوا تھا۔ اسی لیے چکبست کی غزلوں میں بھی مکمل آزادی کے بجائے ''ہوم رول'' دکھائی دیتا ہے۔ چکبست کی غزلوں میں اس وقت کے تمام سیاسی و سماجی نظام کو علامتی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

مجھ کو مل جائے چہکنے کے لیے شاخ مری
کون کہتا ہے کہ گلشن میں نہ صیاد رہے

مذکورہ بالا شعر میں شاخ اور گلشن کو وطن کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور صیاد سے ذہن انگریز حکمران کی جانب منتقل ہوتا ہے۔

باغباں نے یہ انوکھا ستم ایجاد کیا
آشیاں پھونک کے پانی کو بہت یاد کیا

اس شعر کے منظرنامے میں وہ صورتیں موجود ہیں جب آزادی کی راہ میں فرقہ وارانہ اندازِ فکر کے لوگ حصولِ منزل میں رکاوٹ پیدا کر رہے تھے۔

گلوں نے باغ چھوڑا تنگ آ کر زورِ گلچیں سے
چمن ویران ہوتا ہے، خبر لے باغباں اپنی

ہیں باغباں کے بھیس میں گلچیں فرنگ کے
نکلے ہیں لوٹنے چمن کے روزگار کو

مذکورہ بالا پہلے شعر میں شاعر نے علامتی انداز میں یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ گل جس کا مسکن باغ ہوتا ہے اور باغ کے بغیر اس گل کی وہ اہمیت نہیں رہ جاتی جس کا وہ مستحق ہوتا ہے لیکن گلچیں کے جبر وظلم کی وجہ سے اسے باغ سے ترکِ تعلق کرنا پڑ رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں باغباں سے مخاطب ہو کر اس طرف توجہ مرکوز کی ہے کہ اگر چمن میں گل ہی نہیں رہیں گے تو چمن بھی اپنی پہچان کھو دیگا۔ یعنی چمن کا وجود بھی گل ہی کی بدولت ہے۔ شعر میں ملک اور عوام یا مکمل ملکی نظام کو علامتی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔

مذکورہ بالا دوسرے شعر میں اس بات کی وضاحت کی گئی ہے کہ یہ جو باغباں ہے دراصل یہی گلچیں ہے اور اپنے فریب کی بنا پر چمن کے نظام کو درہم برہم کر رہا ہے۔ یعنی جو بظاہر ہمارے خیر خواہ ہیں دراصل یہی وہ لوگ ہیں جو ہمیں اپنے فوائد کے لیے برباد کر دینا چاہتے ہیں۔ اس طرح چکبستؔ نے اپنی غزلوں میں گل، باغ، صیاد، گلچیں، باغباں، شاخ، گلشن وغیرہ جیسی علامتوں کے ذریعے ملکِ ہندوستان کے حالات کو پیش کیا ہے۔

چکبست کی غزلوں میں سیاسی شعور کا یہ سلسلہ 1915ء کے بعد غالب آتا ہے۔ اس دور میں ایک طرف ہندوستانی عوام آزادی کے خواب کی تعبیر کو ہوم رول کے عملی زندگی میں رائج کرنے میں لگی ہوئی تھی تو دوسری طرف اسے انگریزوں کی مختلف سازشوں کا سامنا بھی تھا۔ گلشن، صیاد، باغباں، گلچیں وغیرہم علائم میں معنی کا ایک جہاں پوشیدہ ہے۔ جن کے سہارے چکبستؔ نے اپنے عہد اور عصری زندگی کے خدوخال کو پیش کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

اقبال سہیل اعظمی

اقبال سہیل نے سیاست کی نفسیات کو جس طرح پیش کیا ہے اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔اس دور کے کم و بیش سبھی شعرا نے اپنی نظموں اور غزلوں میں سیاسی حقائق کی ترجمانی کی ہے مگر اقبال سہیل کے یہاں سب سے نمایاں اور منفرد بات یہ ہے کہ انہوں نے صرف غزل سے ہی یہ کام لیا اور یہ کام اس انداز سے لیا کہ ان کی غزلوں میں یہ تمام سیاسی میلانات اپنے تمام پیچ وخم کے ساتھ آ گئے۔

اقبال سہیل کی شاعری میں نعرے بازی یا سطحی جذباتیت نہیں ہے۔ بلکہ ان کے کلام میں سیاسی فکر کے ساتھ ساتھ تاریخی تجربہ بھی شامل ہے۔ برطانوی حکومت نے ہندوستانی ریاستو کے اہل کاروں سے کس طرح غداریاں کرائیں اور پھر انہیں ریاستوں پر قابض ہو گئے۔انگریزوں نے جس طرح سے یہاں کی گنگا جمنی تہذیب اور ہندو مسلم بھائی چارے کو نقصان پہنچا کر حکومت کرنے کی کوشش کی، اقبال سہیل کی غزل ان تمام نشیب وفراز کی ترجمان ہے۔مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

کرم مہماں کا ہے یا حسن خلق ناتواں میرا
میرے گھر کو گھر اپنا جانتا ہے مہماں میرا

خیال ان کا سخن میرا، زبان ان کی دہن میرا
بہار ان کی چمن میرا، گل ان کے گلستاں میرا

خدا سمجھے بت سحر آفریں سے
گریباں کو لڑایا آستیں سے

وہ چشم فتنہ گر ہے ساقیِ میخانہ برسوں سے
کہ باہم لڑ رہے ہیں شیشہ و پیمانہ برسوں سے

اقبال سہیل برطانوی حکومت کے مضبوط، منظّم اور طاقتور ہونے کا اعتراف کرتے ہیں۔اس کے باوجود وہ حصولِ آزادی کے لیے مایوس نہیں ہیں۔ان کے یہاں بزدلانا کمزوری کے بجائے ایک صحت مند رجائیت نظر آتی ہے۔ وہ ان لوگوں سے بھی متنفر ہیں جو برطانوی حکومت کو خیر و برکت اور آزادی کو ملک کے مفادات کے خلاف

تصور کرتے ہیں۔ اقبال سہیل کی غزل گوئی سے متعلق ڈاکٹر بشیر بدر لکھتے ہیں:

> ''اقبال سہیل کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اپنے دور کے سیاسی جذبوں کو غزل بنا دیا۔ غزل کے مروجہ تلازمات میں ہی سارے مسائل بیان کیے۔ انہوں نے اکبر کی طرح غزل میں نئے الفاظ تو نہیں سموئے۔ لیکن پرانے الفاظ میں نیا مفہوم اور نئے احساسات سے غزل کی دنیا میں سیاسی افکار بھی شامل کر دیے۔ اپنے خیالات کے اظہار کے لیے ان کے یہاں کئی کئی اضافتیں والی فارسی ترکیبیں بھی ہیں جو انہیں غالب، میر اور اقبال کے قریب کرتی ہیں۔ مثلاً مست خم کدۂ دل، چاک برق زدہ، ذرّہ صحرا فروش، یزاں شکار، آتش کدۂ شوقِ خلیل وغیرہ۔''4

علامہ اقبال

غالب کے بعد جس اردو شاعر کی غزلوں میں علائم کی متنوع صورتیں ملتی ہیں وہ علامہ اقبال ہیں۔ زمانی اعتبار سے غالب اور اقبال میں زیادہ فاصلہ نہیں ہے۔ مذکورہ دونوں بڑے شعرا کی تخلیقی صلاحیتیں اس جدیدیت کے تحت ظہور پذیر ہوئی جو انگریزی تہذیب وتمدن کے زیر اثر نشو نما پا رہی تھی۔ جدیدیت کے اثرات کی قبولیت کے ساتھ ساتھ یہ شعرا روایت سے کلیتاً انحراف نہیں کرتے دونوں شعرا میں فنی وفکری حوالے سے مماثلتیں بھی موجود ہیں اور اختلافات بھی۔ اقبال کی شاعری میں متنوع قسم کی علامتیں موجود ہیں۔ اقبال کی علامتیں مخصوص تہذیبی تناظر رکھتی ہیں۔ اسی مخصوص تہذیبی تناظر میں ان علامتوں کا مطالعہ متعدد معنوی امکانات کی جانب رہنمائی کرتا ہے۔ شاعر جن اسالیبِ بیان کو ملحوظ رکھتا ہے ان میں علامتی طرزِ اظہار کو نمایاں اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ اس علامتی اسلوب کی تفہیم شاعر کے مجموعی مقام اور مرتبے کے تعین میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اقبال کے یہاں رونما ہونے والے فکری تغیرات ان کے شاعرانہ اسالیب بیان کو بھی متاثر کرتے ہیں۔ مثلاً پہلے اقبال وطنیت کے قائل تھے بعد میں ان کے یہاں دینی اثرات کے تحت ہونے والی فکری تبدیلی کے زیرِ اثر امتِ مسلمہ کی فوقیت کا نظریہ اولیت حاصل کر گیا۔ اب ان کی شاعرانہ علامتوں کو بھی اسی مناظر میں دیکھا جائے گا۔ ''بانگِ درا'' کی غزلوں میں علامتوں کا استعمال کم ہے۔ زیادہ غزلیں روایتی رنگ میں ہونے کی وجہ سے ابلاغ کا مسئلہ پیدا نہیں کرتیں۔ ''بالِ

جبریل'' میں شامل غزلوں میں مستعمل علائم اقبال کے خاص فکری رجحانات کے آئینہ دار ہیں۔ یہ علامتیں مختلف اقسام کی ہیں۔ مثلاً یہ مظاہرِ فطرت سے متعلق بھی ہیں اور ان میں تلمیحاتی عناصر بھی ہیں جن کا تعلق خاص تاریخی و تہذیبی پس منظر سے ہے۔ بعض علامتوں کو اقبال نے نئی معنویت دی ہے۔ مثلاً ابلیس کی علامت. کلامِ اقبال میں روایتی معنوں سے مختلف مفہوم رکھتی ہے۔ اس ضمن میں نظریۂ خودی کا حوالہ بھی اہمیت کا حامل ہے۔ اقبالؔ کے یہاں غزلوں میں مخصوص علامتیں اپنے ساتھ تلازمات کا طویل سلسلہ رکھتی ہیں۔

اقبال نے اپنی غزلوں میں لالہ، جگنو، پروانہ، شاہین، عشق، غرور، آدم، جبریل، طائرِ لاہوتی، کلیم، عطار، رومی، رازی، غزالی، خودی، عقل، مردِ مومن، فطرت، ابلیس، انسان کامل، فکرِ قلندری، مسیحؑ، خضرؑ، موسیٰؑ، حسینؓ، بلالؓ، اسماعیلؑ، بولہب، فرعون، پانی، چاند، ستارے وغیرہ کو علامتی اعتبار سے برتا ہے۔ بطور شاعر علامہ اقبالؔ کا ایک بڑا کمال یہ ہے کہ انہوں نے پہلی دفعہ اپنی شاعری میں بڑی پختگی سے فکر و فلسفہ کو سمویا ہے۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں جن فلسفیانہ افکار کو سمویا ہے ان کے ماخذ متنوع نوعیت کے ہیں۔ اقبالؔ نے اپنے افکار کی پیش کش میں فنی اسالیب کو بھی ملحوظ رکھا ہے۔ ان اسالیب بیان میں علامتی انداز کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ اقبال نے غزل میں علائم و رموز کو اپنے فلسفیانہ افکار کے ابلاغ میں نئی معنویت دی۔ اردو غزل کی تاریخ میں اقبالؔ واحد ایسا شاعر ہے جس کی شاعرانہ علامتیں مخصوص تہذیب اور تاریخ کے جذوی و کلی مطالعے کے ضمن میں زیادہ دور تک رہنمائی فراہم کرتی ہیں۔

علامہ اقبالؔ کی شاعری یقیں محکم، عمل پیہم اور محبت فاتح عالم کی شاعری ہے۔ جب شاعری میں اس قدر فکر اور بلندی ہو تو اس سے مذہب اور سیاست کو ہرگز الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اسلام ایک مکمل نظام حیات کا نام ہے اور سیاست بھی زندگی کا ایک اہم شعبہ ہے۔ اقبال کہتے ہیں جب سیاست مذہب سے جدا ہو جاتی ہے تو اس میں چنگیزیت کا نمو ہونے لگتا ہے۔

جلالِ بادشاہی ہو کہ جمہوری تماشا ہو
جدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

علامہ اقبال نے علامت نگاری کے شعبے میں بڑی جدت کا مظاہرہ کیا ہے۔ ان کی شاعری میں پرانی علامت کی نئی تفہیم کے ساتھ ساتھ نئے علائم کے اختراعات بھی شدت سے موجود ہیں۔ اقبال کے ان علائم کے پیچھے ان کی خاص اسلامی فکر کارفرما ہے۔ وہ کسی خاص لفظ کو منتخب کر کے اس کی تبلیغ و تشہیر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی

شاعری میں لالہ میں جگر کا داغ نظر آتا ہے تو اقبال کے لیے وہ ایسا محرک ثابت ہوتا ہے جسے دیکھ کر انہیں حجازی تہذیب کی نشو ونما کا احساس ہوتا ہے۔

اقبال نے اپنے فکر وفن کو ایک مخصوص سمت کی جانب موڑ دیا جس سے اردو شاعری اب تک نا آشنا تھی۔ گلزارِ ہست و بود، ہستیِ ناپائدار، ذوقِ دید، نقش کفِ پائدار، آشیانہ، دیدۂ عبرت، پرسشِ احوال، جرمِ محبت، جنبشِ مژگاں، قفس، خرمن، ہم سفیر، مرغِ دل، داغِ تمنا، وعدۂ حشر، دردِ فراق، ظلمت خانۂ دل، پابندیِ رسمِ فغاں وغیرہ الفاظ اقبال کے بعد کے کلام میں اور بالخصوص بالِ جبریل کی غزلوں میں ایک نئی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ آئے ہیں۔ان میں سے بیش تر الفاظ نے علامت کی شکل اختیار کی۔اس کے پس منظر میں اقبال کی وہی فکر پوشیدہ ہے جو اقبال کو عالم گیر حیثیت کا حامل بناتا ہے۔

اقبال نے تصوف اور عشق کے مروجہ روایتی انداز کو ایک نئی بود و باش عطا کیا اور اسے بلندی کا وہ مقام عطا کیا جس کے وہ مستحق تھے۔اقبال سے قبل 'عشق' (خواہ وہ حقیقی ہو یا مجازی) اور تصوف عملی زندگی سے فرار ہونے کا نام تھا۔ خانکاہی زندگی کو عین عبادت و بندگی سمجھنا اور دنیا سے لاتعلق ہو جانے کو ہی قدما نے اپنا شیوہ بنایا ہوا تھا۔ المختصر یہ ہے کہ اقبال سے قبل تصوف اور عشق کا بے عمل تصور پیش کیا جا رہا تھا۔اس کے برعکس اقبال نے تصوف اور عشق کے پیمانوں کو بدل کر اسے انسانی زندگی کے مقاصد سے قریب تر کر دیا۔

اقبال کے یہاں عشق کائنات کی وسعتوں پر محیط ایک ایسی جاندار علامت بن کر نمودار ہوتا ہے جو انسان میں حرکت و عمل اور ذوق وشوق کو پروان چڑھاتی ہے۔ یہ عشق دنیا سے بےزاری اور تنہائی کا درس نہ دے کر نتائج کی پرواہ کیے بغیر جہد مسلسل کی دعوت دیتا ہے۔اقبال نے عشق کو عقل کی محدود دنیا سے نکال کر ایک لامحدود عالم پر محیط کرنے کی کوشش کی۔ جہاں عشق زندگی کی علامت ہے۔ان کا عشق ایسا بحرِ بے کراں ہے جس میں زمین وآسمان کی وسعتیں سمٹ آئی ہیں جو انسان کو اس کی اہمیت کا احساس دلاتی ہیں۔

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگاہ داری مرا ساحل نہ بن جائے

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم
عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوز دم بدم

گویا عشق ہی کائنات کی تشکیل کا سبب ہے جو زندگی کو نمو اور قوت بخشتا ہے۔ یہ عشق مادی ترقی کا محرک ہونے کے ساتھ ساتھ روحانیت کا منتہا بھی ہے۔ اقبال کی غزل میں عشق عقل پر غالب رہتا ہے۔ کیوں کہ عقل ذہن کو نفع ونقصان کے اندیشے کی سمت مائل کرتا ہے۔ جب ذہن ان اندیشوں کی طرف منتقل ہو جاتا ہے تو دل میں ایک قسم کا خوف پیدا ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس عشق بے خطر و بے خوف نتائج کی پرواہ کیے بغیر بڑے بڑے کارناموں کو انجام دینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اقبال عقل کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں لیکن عشق کو عقل پر فوقیت بھی دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک انجام کی پرواہ کیے بغیر اپنی منزل کی جستجو میں بڑھتے جانا ہی عشق کا جوہر ہے۔

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق
عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

اقبال کی ایک اہم علامت 'خودی' ہے۔ ان کے یہاں 'خودی' غرور وتکبر نہیں بلکہ اپنی ذات کے عرفان کے ساتھ اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر تسخیر وتعمیر کرنا ہے۔ لفظ 'خودی' میں احساسِ خودداری، توانائی اور حرکت و عمل ہے۔ جو قومیں اپنی خودی کو پہچانتی اور اس کا تحفظ کرتی ہیں وہ کامیابی کی منزلیں مسلسل طے کرتی رہتی ہیں۔ روزِ ازل سے اس جہاں میں خودی کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کو علامہ اقبال نے اپنی شاعری میں ایک خاص جگہ دی ہے۔

خودی کا نشیمن ترے دل میں ہے
فلک جس طرح آنکھ کے تِل میں ہے

عرفانِ ذات کے بعد جب یہ خود کو خالقِ کائنات کے تابع کرتی ہے تو عرفانِ خداوندی تک بھی اسی خودی کے ذریعے سے رسائی حاصل کیا جاسکتا ہے۔ خودی اس کے احکامات کو کرۂ عرض پر نافذ کراتی ہے۔ خدا نے انسان کو دنیا میں اپنا نائب اور خلیفہ بنا کر بھیجا ہے لیکن انسان خلیفتہ الارض کہلانے کا اسی وقت مستحق ہوتا ہے جب اپنی خودی کو پہچان کر خدا کی تابع داری کرے۔ انسان کی تمام کامیابیوں کا راز اس کی خودی میں پوشیدہ ہے۔ جس نے اپنی خودی کو پہچان کر اس کے مطابق عمل کیا وہ خود بہ خود سلطانی کے درجے پر فائز ہو جاتا ہے۔

خودی ہے زندہ تو فقر میں شہنشاہی
نہیں ہے سنجر و طغرل سے کم شکوہ فقیر

اقبالؔ کے نظریۂ خودی کے تعلق سے یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

''اقبال کے یہاں خودی اور زندگی مترادف ہیں۔خودی ذوقِ تسخیر بھی ہے اور ذوقِ خود آگہی بھی، ذوقِ طلب کی محرک بھی ہے اسی لیے اس کا اثبات واحترام ضروری ہے۔'' 5

خودی انسان کے شخصیت کی تعمیر کرتی ہے۔ جو شخص خودی کے مدارج کو طے کر لیتا ہے وہ مردِ مومن بنتا ہے۔خودی کے ان مدارج کو طے کرنے کے لیے کئی صفات کی ضرورت ہوتی ہے جس کو واضح کرنے کے لیے اقبالؔ نے مختلف علامتوں کا سہارا لیا ہے۔ان میں 'شاہین' کا ذکر خصوصیت کا حامل ہے۔

شاہین حرارتِ زندگی سے عشق، آزادہ روی، تیز نگاہی وخلوت پسندی، بے تعلقی اور بلند پروازی کے ساتھ ساتھ حرکت وعمل کی علامت ہے۔جس میں فکر کے ساتھ انا اور خودداری موجود ہے۔

گزر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاباں میں
کہ شاہین کے لیے ذلت ہے کار آشیاں بندی

اقبالؔ کی شاعری میں 'شاہین' کے استعمال کی وضاحت کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:

''اقبال نے شاہین کی علامت میں اپنی فکری وجذباتی رجحانات کا اظہار کیا ہے۔ اقبال کا فلسفۂ حیات اس پرندے کے مختلف اعمال سے سامنے آتا ہے۔ اقبال خودی پر زور دیتے ہیں۔ ذات کی شناخت اور اپنی استعدار کو بروئے کار لانے کی صلاحیت کو اہم سمجھتے ہیں۔اقبال کے یہاں بھی حیات و کائنات میں حرکت وحرارت کا احساس بھی نمایاں ہے۔ وہ برگسان کے جوشش حیات کے فلسفے سے متاثر ہیں۔ان کے نزدیک زندگی علت وحصول

کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک مسلسل تخلیقی جذبے کا نام ہے۔ زندگی میں سکون جمود کا
باعث ہے اور حیات صرف حرکت سے ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ حرکت کے
ساتھ حیات کی نمو پذیری کے لیے تصادم ضروری ہے۔ تصادم کو اقبال
ارتقائے حیات کے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ غیر خود سے ٹکراو کے عمل سے
خودی کی نشوونما ہوتی ہے۔ شاہین ان تصورات کی علامت ہے۔'' 6

شاہین کی بلند پروازی ترقی کی جانب مسلسل سفر کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ مایوسی کفر ہے اور شاہین کی بلند پروازی اشرف المخلوقات کے لیے رہنمائی کا کام انجام دیتا ہے۔ انسان کا مقام عرش سے بلند ہے اور وہ زمین پر خلیفتہ العرض ہے۔ انسانِ کامل کا رشتہ زمین سے غیر جذباتی ہونا چاہیے۔ کیوں کہ اس کی اصل منزل عرش ہے اور زندگی عہد مسلسل کا دوسرا نام ہے۔

نہیں تیرا نشیمن قصر سلطانی کے گنبد پر
تو شاہین ہے بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں میں

کسی ایک مقام پر اپنا مستقل آشیانہ بنانا شاہین کی فطرت نہیں ہے کیوں کہ آشیانہ اس سے بلند پروازی کی صلاحیت چھین لیتا ہے۔ شاہین اپنے نسب العین کو سامنے رکھ کر زندگی کے مدارج طے کرتا ہے۔ یہ سفر عزم حوصلے کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال نے شاہین جیسے پرندے کا انتخاب کیا ہے۔ اقبال شاہین اور کرگس کے درمیانی فرق کو واضح کرتے ہوئے مردِ مومن کو شاہین کی زندگی اپنانے کی ترغیب دیتے ہیں۔ کُرگس میں عزتِ نفس کی وہ خوبیاں نہیں جن کا متحمل شاہین ہے۔ یہ دونوں پرندے ایک ہی فضا میں رہنے کے باوجود علحیدہ خصوصیات کے حامل ہیں۔ کُرگس مردار جانور کھاتا ہے جب کہ شاہین زورِ بازو پر بھروسہ کرتے ہوئے اپنا رزق خود تلاش کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ شاہین کا مقام بلند تر ہے۔

پرواز ہے دونوں کی اسی ایک فضا میں
کرگس کا جہاں اور ہے شاہین کا جہاں اور

یہی وجہ ہے کہ قوم کی قوت نمو کو نکھارنے کے لیے اقبال مسلمانوں کو شاہین کی صفات پر عمل کرنے کی تلقین کرتے ہیں اور کرگس کی طرح دوسروں کی محنت پر گزر اوقات سے پرہیز کی ہدایت کرتے ہیں کیوں کہ یہ عمل قوموں

کی حرکت کو سرد کر کے زوال کا سبب بن جاتا ہے۔

شکایت ہے مجھے یارب خداوندِ مکتب سے
سبق شاہین بچوں کو دے رہے ہیں خاکبازی کا

ساقی فارسی ادب سے ماخوذ ایک روایتی علامت ہے۔ اقبال نے اس علامت میں نئی معنویت کو تلاش کیا۔ انہوں نے ساقی و میخانہ کے حوالے سے کہیں مشرق ومغرب کے تضاد کو پیش کیا ہے تو کہیں قوم کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے اور کہیں نئے افکار کا سرچشمہ قرار دیا ۔

پھر وہی بادہ و جام اے ساقی
ہاتھ آ جائے مجھے میرا مقام اے ساقی

ترے شیشے میں مے باقی نہیں ہے
بتا کیا تو میرا ساقی نہیں ہے

ساقی کے وسیلے سے اقبال مغرب ومشرق کے مابین موازنہ کر کے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ مغرب کی مادیت اس شراب کے مانند ہے جس کا اثر دیرپا نہیں ہوتا۔ مشرق کو خدا نے روحانیت کی صہبا تو دی ہے لیکن یہاں ایسا اعلیٰ وارفع ساقی نہیں جو اس مے کو عوام وخواص تک پہنچا سکے۔ اس طرح حقیقی معنوں میں روحانیت اور توحید کی مے سے لوگوں کو سرشار کرنے والا موجود نہیں۔

بہت دیکھے ہیں میں نے مشرق ومغرب کے پیمانے
یہاں ساقی نہیں پیدا وہاں بے ذوق ہے صہبا

لبالب شیشہ حاضر ہے مئے ''لا'' سے
مگر ساقی کے ہاتھوں میں نہیں پیمانۂ ''الّا''

'مردمومن' بھی اقبال کی ایک خاص علامت ہے۔ انسان کو دین اور دنیا دونوں عزیز ہیں۔ یعنی انسان خیرو

شر کا امتزاج ہے۔ اقبال نے مشرقی ومغربی تہذیب کا بہت گہرائی سے مطالعہ کیا تھا۔ وہ نہ صرف روحانیت کے قائل تھے جیسا کہ مشرقی تصوف کی تعلیم تھی اور نہ صرف مادیت کے پرستار تھے جو مغرب کا طرۂ امتیاز تھی۔ ایک طرف تصوف نے انسان کو بے عملی اور عالمِ بیزاری دی تو دوسری طرف مادیت نے اس سے اخلاقِ تہذیب کا زیور چھین لیا۔ اقبال نے افکار کی ان دونوں انتہاؤں کے درمیان سے اعتدال کی ایک راہ نکالتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچے کہ اسلامی فلسفہ ہی واحد وہ راستہ ہے جو مادیت اور روحانیت کے امتزاج سے ایک مکمل انسان کی تشکیل کرسکتا ہے۔ لہٰذا ان کے مطابق انسانِ کامل یا مردِ مومن تسخیر کائنات کے لیے پیدا ہوا ہے۔ اقبال کا مردِ مومن اخلاقی اقدار سے مزین ایک مکمل انسان ہے جس کا مقصد حیات ایک صالح معاشرے کی تشکیل کرنا ہے جو دنیا میں امن وسکون، علم و حکمت اور سلامتی وخیر کا پیامبر بن کر آتا ہے۔ زندگی اس کے لیے تخلیقی حرکت ہے۔ جس کے نتیجے میں کائنات کی بے بہا وسعتیں اس کے دائرۂ عمل میں سمٹ آتی ہیں۔

کافر ہے تو ہے طابع تقدیر مسلماں
مومن ہے تو آپ ہے تقدیر الٰہی

کافر ہے تو شمشیر پر کرتا ہے بھروسہ
مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی

'لالہ' ایک روایتی علامت ہے جس کا استعمال کلاسیکی غزل میں خوب ہوا ہے۔ اقبال نے اس کی بعض خصوصیات کی بنا پر اسلامی فکر کی علامت قرار دیا ہے اور اسے روایتی مفہوم سے نکال کر نئی معنویت عطا کی۔ ان کے یہاں 'لالہ' مسلمانوں کی ملّی علامت ہے۔ لالۂ صحرائی سے مراد وہ تہذیب ہے جو عرب کے وحشی قبائل کو ایک مہذب قوم کی شکل میں دنیا کے سامنے پیش کرتی ہے۔ اس طرح لالہ ارتقائی منازل کو طے کرنے کی علامت بھی ہے۔ لالہ کو جب حجازی تہذیب کی علامت کے طور پر پیش کیا جاتا ہے تو ان کے سامنے اس کے متعلق کئی مشابہتیں ہوتی ہیں۔ مثلاً صحرا میں کھلے ہوئے لالہ کی آب یاری کوئی نہیں کرتا۔ یہ ایک خودرو پھول ہے اور اس کا کوئی مسکن بھی نہیں۔

مری مشاطگی کی کیا ضرورت حسنِ معنی کو
کہ فطرت خود بہ خود کرتی ہے لالے کی آب یاری

لالہ کے جگر کا داغ اقبال کو سوزِ عشق کی جانب متوجہ کرتا ہے۔ لالہ کی اس خصوصیت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے حامدی کاشمیری لکھتے ہیں:۔

''لالہ اپنے اندر سوزِ عشق رکھتا ہے۔ اقبال نے عشق اور جمال کی یہ دونوں قدریں بندۂ مومن سے منسوب کی ہیں۔ جس طرح لالہ اپنے سینے پر سوزِ عشق کا داغ رکھتا ہے اسی طرح بندۂ مومن کے دل پر خالقِ حقیقی کی محبت کا داغ ہے۔ جس طرح لالہ اپنے رنگ کی مناسبت سے سرخوش اور پر جوش معلوم ہوتا ہے اسی طرح بندۂ مومن کی ذات میں بھی ایک جوش ہے۔ اقبال لالہ کو ہنگامہ خیزی اور بیداری کی علامت بنا کر پیش کرتے ہیں۔'' 7

لالہ کی ان تمام صفات کی بنا پر وہ اس مخصوص علامت کے ذریعے عوام دلوں کو منور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لالۂ آتشیں پیرہن اقبال کے لیے چراغ آرزو کا کام کرتا ہے اور کبھی یہی لالہ زندگی کے سربستہ راز کو ان پر منکشف کرتا ہے۔

ضمیر لالہ میں روشن چراغِ آرزو کر دے
چمن کے ذرے ذرے کو شہیدِ جستجو کر دے

کہا لالۂ آتشیں پیرہن نے
کہ اسرارِ جاں کی ہوں میں بے حجابی

اقبال نے مختلف علائم کا سہارا لے کر ایک مخصوص فلسفۂ حیات کی تبلیغ کی جس کا مقصد ایک متحرک، بھرپور اور صالح زندگی کی دعوات دینا ہے۔ اور ایک ایسے انسان کا تصور پیش کرنا ہے جسے واقعی میں زمین پر خدا کا نائب تصور کیا جا سکے۔

مولانا محمد علی جوہر

مولانا محمد علی جوہر نڈر صحافی، باغی ذہن کے سیاست داں، تحریک آزادی کے فعال ترین اور جذباتی رہنماؤں میں سے ایک تھے۔ مذہب و ملک سے انہیں اس درجے محبت تھی کہ مولانا نے تمام ہندوستانیوں اور بالخصوص مسلمانوں کو انگریزوں کی مخالفت کرنے کی تلقین کی۔ اپنی تقریر و تحریر کو انہوں نے اس مقصد کے لیے وقف کر دیا۔ مولانا کی زندگی کا طویل عرصہ قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے گزرا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں ایسے حالات کو بڑی خوب صورتی سے علامتی پیرائے میں نظم کیا ہے۔

اس قدر احتیاط، اے صیاد کہ
قفس میں بھی پر کترتا ہے

واقعۂ کربلا کی علامت (جو بعد میں جدید شعرا کے یہاں باقاعدہ رجحان کی شکل میں نظر آتی ہے) کو مولانا نے اپنی غزل میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے۔ مولانا محمد علی جوہر کے کلام سے اس قبیل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں۔

دورِ حیات آئے گا قاتل، قضا کے بعد
ہے ابتدا ہماری، تیری انتہاں کے بعد

قتلِ حسین اصل میں، مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

ماتمِ شبّیر ہے آمدِ مہدی تلک
قوم ابھی سوگوار، دیکھیے کب تک رہے

پیغام ملا تھا جو حسینؓ ابنِ علیؓ کو
خوش ہوں وہی پیغامِ قضا میرے لیے ہے

مولانا حب الوطنی اور مذہبی معاملات میں انتہاں پسند تھے۔ وہ ایسے تمام لوگوں سے نفرت کرتے تھے جو برطانوی حکومت کے طرف دار تھے۔

فرصت کسے خوش آمدِ شمر و یزید سے
اب ادّعائے پیروی پنجتن کہاں

امیرؔ مینائے

ہاتھ رکھ کر میرے سینے پہ جگر تھام لیا
آج تو تم نے یہ گرتا ہوا گھر تھام لیا

گردن تنِ بسمل سے جدا ہو گئی کب کی
گردن سے جدا خنجرِ قاتل نہیں ہوتا

جلیلؔ مانکپوری

بادہ نوشوں میں یہ اللہ رے رتبہ میرا
بوئے مئے آتی ہے مجھے لینے میخانے سے

بجلی کی تاک جھانک سے تنگ آ گئی ہے جاں
ایسا نہ ہو کہ پھونک دوں، آشیاں کو میں

جب میں چلوں تو سایہ بھی اپنا نہ ساتھ دے
جب تم چلو زمین چلے آسمان چلے

ریاضؔ خیرآبادی

لپٹ جاتے ہیں وہ بجلی کے ڈر سے
الٰہی یہ گھٹا دو دن تو برسے

اتر گئی سرِ بازار شیخ کی پگڑی
گرہ میں دام نہ ہوں گے ادھار پی ہوگی

اچھی پی لی خراب پی لی
جیسی پائی شراب پی لی

ثاقبؔ لکھنوی

اپنے ہی دل کی آگ میں آخر پگھل گئی
شمعِ حیات موت کے سانچے میں ڈھل گئی

باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو میرے
جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے

کہنے کو مشت پر کی اسیری تو تھی مگر
خاموش ہو گیا ہے چمن بولتا ہوا

گلشن میں کہیں بوئے دم ساز نہیں آتی
اللہ رے سنّاٹا آواز نہیں آتی

نشیمن نہ جلتا، نشانی تو رہتی
ہمارا تھا کیا ٹھیک رہتے نہ رہتے

جُز زمین کوئے جاناں کچھ نہیں پیشِ نگاہ
جس کا دروازہ نظر آیا صدا دینے لگے

عزیزؔ لکھنوی

قفس میں جی نہیں لگتا ہے آہ پھر بھی میرا
یہ جانتا ہوں تنکا بھی آشیاں میں نہیں

صفیؔ لکھنوی

صفیؔ حکمِ رہائی مِل چکا پھر کیوں توقف ہے
مگر زنداں سے کنجی کھو گئی ہے قفلِ زنداں کی

یاس، یگانہ، چنگیزی

یگانہ کی غزل میں فن پر موضوع کو فوقیت حاصل ہے اور غزل کی کلاسیکی روایات کا دامن بھی وہ اپنے ہاتھوں سے چھوٹنے نہیں دیتے۔ اپنے احساسات وجذبات کے اظہار کے لیے اکثر وبیشتر انہیں علائم کا سہارا لیا ہے جوان کے پیش رو برتتے چلے آئے ہیں۔ مثلاً آبلۂ پا، فصلِ گل، گریباں، وحشی، زنجیر، بہار، دیوانگی وغیرہ۔ ان کا اسلوب ہی ان کی انفرادیت ہے۔

تڑپ کے آبلۂ پا اُٹھ کھڑے ہوئے آخر
تلاشِ یار میں جب کوئی کارواں نکلا

پہاڑ کاٹنے والے زمین سے ہار گئے ہم
اسی زمین میں دریا سمائے ہیں کیا کیا

مذکورہ بالا اشعار کے الفاظ وتراکیب کا سلسلہ قدیم غزل سے جُڑتا ہے۔لفظ اپنے لغوی معنوں میں مقید ہوتا ہے اس کے باوجود فن کار کی فکر اسے ایک نئی معنویت عطا کرتی ہے۔یعنی لفظ شاعر اور قاری وسامع کے ذہن کا تابع ہوتا ہے۔وہ جس طرح چاہے اس لفظ کے معنوی امکانات کو اپنے لحاظ سے تبدیل کرسکتا ہے۔یگانہ نے پرانے علائم کو اپنی فکرِ جولانی سے ازسرِ نوتازگی بخشی ہے۔ان پیش روشعرا کے یہاں زنجیر،قیدوناکامی کی علامت تھی مگر یگانہ کے یہاں زنجیر کی جھنکار ہرکت اورآزادی کی خواہش بن کرسامنے آتی ہے۔آبلۂ پا طویل سفر سے چورمسافر کی قسمت ہے مگران کے یہاں یہ آبلے تھک کر شکست تسلیم نہیں کرتے بلکہ اس تکلیف کی صورت میں بھی وہ منزل کے متلاشی ہیں۔گویا آبلۂ پا کسی انسان سے جستجو کی قوت نہیں چھین سکتی۔

پانی کی روانگی اوراس کی لہریں زندگی کی حرارت اورروانگیِ وقت کی علامت ہے۔یگانہ کے اکثر اشعار میں دریا اوراس کے متعلقات کو بخوبی برتا گیا ہے۔

نا خدا کو نہیں اب تک تہہِ دریا کی خبر
ڈوب کر دیکھے تو بے گانۂ ساحل ہو جائے

لبِ دریا سے غرض ہے نہ تہہِ دریا سے
موج و گرداب سے کیا دست و گریباں ہونا

ترقی پسند تحریک میں علامتی نظام

بیسویں صدی کا آغاز دنیا کے لیے انقلاب عظیم کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔کارل مارکس کے نظریات کے نتیجے میں 1917ء میں برپا ہونے والے سرخ انقلاب نے روس کے ساتھ ساتھ پوری دنیا کو متاثر کیا اور عالم گیر سطح پر سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف نفرت کا اظہار کیا جانے لگا۔ مزدوروں اور کسانوں کی اس شاندار فتح کی گونج پوری دنیا میں سنائی دی۔دنیا کو پہلی بار یہ خیال آیا کہ بے شمار محنت کش اگر متحد ہو جائیں تو مٹھی بھر سرمایہ داران کا کچھ نہیں بگاڑ سکتے ہیں۔ ہندوستان میں اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے اور سماجی و سیاسی سطح پر تبدیلیا رونما ہوئیں۔ آزادی کے مطالبات اور اندرونی ہنگاموں نے شعروادب کو بڑی حد تک متاثر کیا۔جس کے اثرات علامہ اقبال کی شاعری پر بھی نظر آتا ہے۔ان کی شاعری میں سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف ناپسندیدگی کا جذبہ اور محنت کش طبقے سے ہمدردی کے جذبات واضح طور پر جھلکتے ہیں۔جس میں مزدوروں کو اپنا حق حاصل کرنے اور سرمایہ داروں سے ٹکرانے کی تلقین کی گئی۔

اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو

ترقی پسند تحریک ادب میں مقصدیت کے فروغ اور ابلاغ کی خاطر وجود میں آئی۔اردو شاعری میں ترقی پسند عناصر بہت پہلے ہی ظاہر ہونا شروع ہو گئے تھے۔ 1917ء میں روس کا انقلابی واقعہ،تاریخ کا ایک اہم واقعہ ثابت ہوا۔اس واقعہ نے پوری دنیا پر اپنے اثرات مرتب کیے۔ دیگر مما لک کی طرح ملکِ ہندوستان پر بھی اس واقعہ کے گہرے اثرات پڑے اور ہندوستان کی آزادی کے لیے جدو جہد میں تیزی آئی۔ دوسری طرف ہندو مسلم اختلاف میں اضافہ ہوا۔ان حالات اور سیاسی کشمکش کی بدولت مایوسی کی فضا چھانے لگی،جس کی بنا پر حساس نوجوان طبقہ میں اشترا کی رجحانات فروغ پانے لگے۔شعرا و ادبا لینن اور کارل مارکس کے اثرات کو قبول کرنے لگے۔روسی ادب کا بنیادی فلسفہ یہ تھا کہ مذہب کی حیثیت افیون کی سی ہے اور مذہب باطل تصور ہے۔انسان کا سب سے بڑا مسئلہ معاش ہے۔لہٰذا اس ادب کا سب سے بڑا مذہب انسانیت قرار پایا۔اب ادب کا کام قاری کو مذہب سے متنفر کر کے انسانیت میں اعتقاد پیدا کرانا تھا۔اس طرح یہ نظریات ترقی پسند تحریک کے آغاز کے اسباب بنیں۔

دوسری طرف 1923ء میں جرمنی میں ہٹلر کی سرگردی میں فستانیت نے سر اٹھایا، جس کی وجہ سے پورے یورپ کو ایک بحران سے گزرنا پڑا۔ ہٹلر نے جرمنی میں تہذیب وتمدن کے اعلیٰ اقدار پر حملہ کیا۔ بڑے بڑے شعرا اور ادبا کو گرفتار کرلیا گیا۔ ان شعرا وادبا میں آئینس ٹائین اور ارنسٹ ووکر شامل تھے۔ ہٹلر کے اس اقدام پر جولائی 1935ء میں پیرس میں بعض شہرۂ آفاق شخصیتوں مثلاً رومارولا، ٹامس مان اور آندر مالرو نے ثقافت کے تحفظ کے لیے دنیا کے تمام ادیبوں کی ایک کانفرنس بلائی۔ اس کانفرنس کا نام The world congress of the defence of culturel" تھا۔

اگرچہ ہندستان کے کسی بڑے ادیب نے اس کانفرنس میں شرکت نہیں کی البتہ سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے ہندستان کی نمائندگی کی۔ اس طرح بعد میں سجاد ظہیر اور ملک راج آنند نے کچھ دیگر ہندوستانی طلبا کی مدد سے جو لندن میں مقیم تھے ’انجمن ترقی پسند مصنفین‘ کی بنیاد رکھی۔ اس انجمن کا پہلا جلسہ لندن کے نانکنگ ریستوران میں ہوا۔ جہاں اس انجمن کا منشور یا اعلان مرتب کیا گیا۔ اس اجلاس میں جن لوگوں نے شرکت کی ان میں سجاد ظہیر، ملک راج آنند، ڈاکٹر جیوتی گھوس اور ڈاکٹر دین محمد تاثیر وغیرہ شامل تھے۔ انجمن کا صدر ملک راج آنند کو منتخب کیا گیا۔ اس طرح انجمن ترقی پسند مصنفین جو ترقی پسند تحریک کے نام سے مشہور ہوئی وجود میں آئی۔

1936ء میں ’انجمن ترقی پسند مصنفین‘ کا پہلا اجلاس لکھنؤ میں ہوا جس میں یہ طے پایا کہ ہم ہندوستانی شاعر و ادیب طبقاتی کشمکش میں حصہ لیں گے اور محنت کشوں کی حمایت کے ساتھ ساتھ نسلی تعصب، فرقہ پرستی اور انسانی استحصال کے خلاف آواز اٹھائیں گے۔ ترقی پسند تحریک کا پہلا اعلان اردو ادب میں ایک اہم موڑ کی اہمیت رکھتا ہے جس میں انجمن کے مقاصد کو مدنظر رکھتے ہوئے مصنفین کو پرانی روش سے ہٹ کر ایک خوش آئیند مستقبل کی تلاش میں عوام کے دوش بدوش چلنے کی ہدایت کی گئی۔

ترقی پسند تحریک کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا وضاحتی اظہارِ بیان رہا۔ اپنی بات کو اشارے، کنایے میں کہنے کے بجائے صاف وسادہ زبان و لہجے میں بیان کرنے کا انداز تحریک کے اہم مقاصد میں سے ایک تھا مگر اس کا منفی نتیجہ یہ برآمد ہوا کہ شاعری میں خطیبانہ اور خردرا اندازِ بیان داخل ہوگیا۔ جس نے غزل کی شعریت کو سب سے زیادہ مجروح کیا۔ غزل کا امتیازی وصف اس کی اشاریت اور ایمائیت ہے۔ لہٰذا ترقی پسندوں کی نظر میں یہ صنف مشتبہ قرار پائی۔ اس کے باوجود کچھ غزل گو شعرا ایسے بھی ہیں جنھوں نے روایت کے دامن کو ہاتھ سے چھوٹنے نہیں دیا اور ایک توازن کے ساتھ اپنے نظریے کی ترسیل اسی زبان میں کی جو اب تک غزل کی پسندیدہ زبان تھی۔ اس سلسلے میں مجروح سلطان پوری یوں رقم طراز ہیں:۔

’’ترقی پسندانہ تغزل، ترقی پسند شاعری ادب کے دائرے سے باہر کی چیز نہیں

ہے بلکہ جو ذمہ داریاں ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے دوسری اصناف،
ادب کے سلسلے میں لے رکھی تھیں تقریباً وہی ذمہ داریاں اس کی بھی ہیں جو
ترقی پسند غزل لکھ رہا ہے۔ اس وقت ہمارے ذہنوں میں یہی بات تھی کہ وہ
شعر جو ظلم کے خلاف احتجاج بلکہ کسی حد تک آویزش اور مظلوم کی طرف داری
کے احساس اور شعور کے نتیجے میں لکھا جائے ترقی پسند شعری روایت کا حصہ
ہوگا۔ یہ شعر نظم کا بھی ہوسکتا ہے اور غزل کا بھی۔ اگر نظم میں آرہا ہے تو نظم کے
معنی لوازمات کے ساتھ آنا چاہیے اور اگر غزل میں ہے تو غزل کی رعایت
اور استعاراتی دروبست کے ساتھ۔ ترقی پسند تغزل اس کے علاوہ اور کچھ نہیں
کہ عصری احساس کا غزل کی روایت میں سمو کر اظہار کیا جائے۔ کوئی جذبہ
کوئی احساس نہیں جو ترقی پسند غزل میں نہ آیا ہو۔'' 8

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے عہد میں جن شعرا نے غزل پر توجہ کی انہوں نے اس کے روایتی حسن کا بھی پاس ولحاظ رکھا ہے۔ اس کے باوجود اس دور میں غزل کی مقبولیت میں کچھ کمی ضرور آئی اور اس کو وہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی جو ماضی میں اس کا حصہ تھی اور جس کی یہ مستحق تھی۔

ترقی پسند تحریک کے منشور کے مطابق علامت نگاری اور براہِ راست اندازِ بیان واضح طور پر ایک دوسرے کے متضاد ہیں۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ اس دور کے کچھ شعرا نے نہ صرف غزل کو اپنے احساسات وجذبات اور خیالات کا ترجمان بنایا بلکہ اس کی کلاسیکی انفرادیت کو برقرار رکھتے ہوئے اس مخصوص لفظیاتی وفنی نظام کی پیروی بھی کی۔ ترقی پسند تحریک سے ادب میں ایک خاص اضافہ یہ ہوا کہ حقیقت نگاری کو فروغ ہوا۔ ادب کی افادیت پر زور دیا گیا۔ موضوعات کا دائرہ وسیع ہوا اور ادب عوام کی امنگوں کا ترجمان بنا۔ اب ادب محض مسرت حاصل کرنے اور وقت گزارنے کا ذریعہ نہ رہا۔ بلکہ زندگی کو سدھارنے اور بہتر بنانے کا وسیلہ بھی بن گیا۔

ترقی پسند تحریک نے اپنے منشور کے ذریعے جن مقاصد کا بیان کیا وہ کچھ اس طرح ہیں:

۱) فن اور ادب کو رجعت پرستوں کے جنگل سے نجات دلانا اور فنون لطیفہ کو عوام کے قریب لانا۔

۲) ادب میں بھوک، افلاس، غربت، سماجی پستی اور سیاسی غلامی سے بحث کرنا۔

۳) واقعیت اور حقیقت نگاری پر زور دینا۔ بے مقصد روحانیت اور بے روح تصوف پرستی سے پرہیز کرنا۔

۴) ایسی ادبی تنقید کو رواج دینا جو ترقی پسند اور سائنٹفک رجحانات کو فروغ دے۔

۵) ماضی کی اقدار اور روایات کا از سرِ نو جائزہ لے کر صرف ان اقدار اور روایتوں کو اپنانا جو صحت مند ہوں اور زندگی کی تعمیر میں کام آسکتے ہوں۔

۶) بیمار فرسودہ روایات جو سماج و ادب کی ترقی میں رکاوٹ ہیں ان کو ترک کرنا۔

ترقی پسند تحریک کی اساس اجتماعی شعور اور ایک واضح فکری نظام پر تھی۔ اس تحریک کے پسِ پشت سماجی ارتقا کے نشیب و فراز کا نظام اور انسانی فلاح و بہبود کے لیے ترقی پسندی و تعمیری قوتوں کو نمو کرنے کا جذبہ کارفرما تھا۔ ترقی پسند تحریک نے نثر کے ساتھ ساتھ شاعری کو بھی وسیلۂ اظہار بنایا۔ اگر چہ جذباتی طور پر ترقی پسندوں نے غزل کی مخالفت کی اس کے باوجود ترقی پسند تحریک کے عروج کے دور میں بھی اچھی غزلیں بڑے پیمانے پر تخلیق ہوئیں۔ جن کی مستقل ادبی حیثیت ہے۔ یہ تخلیقات اپنے اندر فکر و فن کا ایسا روشن چراغ رکھتی ہیں جنہیں بدلتے ہوئے زمانے کی رو بھی بے نور نہیں کر سکتی۔ اس تحریک کے زیرِ اثر قائم ہونے والے علامتی نظام کو سمجھنے کے لیے ان شعرا کے کلام کا تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ مشتمل علامتوں کے پیچ و خم کا مطالعہ کرنا بھی ضروری ہے، جو اس تحریک کے مختلف رجحانات کی نمائندگی کرتے ہیں۔

اسرارالحق مجاؔز

اسرارالحق مجاز کی پیدائش 1909ء میں ہوئی جس کے آٹھ سال بعد 1917ء میں روس میں ایک ایسا انقلاب برپا ہوا جس نے پوری دنیا کو متاثر کیا۔ ابتدائی تعلیم مکمل کرنے کے بعد 1936ء کے اس زمانے میں علی گڑھ سے بی۔اے کیا جب ترقی پسند تحریک کا پہلا جلسہ اردو ادب کے بہترین افسانہ نگار منشی پریم چند کی صدارت میں منعقد ہوا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ مجاز ترقی پسند تحریک سے پوری طرح متاثر ہوئے۔ تعلیم حاصل کرنے کے بعد مجاؔز نے جب عملی زندگی میں قدم رکھا تو اپنے چاروں سمت مستقبل سے مایوس نوجوانوں اور بے روزگاروں کا ہجوم دیکھا۔ انہوں نے آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے ایسے نظام دیکھے جو انسان کے لیے سازگار نہ تھے۔ جسے بدلنے کی خواہش کو انہوں نے شدت سے محسوس کیا۔ ترقی پسند تحریک میں انہیں تمام مسائل کا حل نظر آیا لہٰذا وہ پورے جوش و خروش کے ساتھ اس میں شریک ہو گئے۔

انسانی جذبات کی عکاسی میں مجاز کو بڑی مہارت حاصل ہے۔ شخصیت کی تعمیر میں معاشی مسائل کارفرما ہوں یا جذبۂ عشق وہ اس کا گہری نظر سے جائزہ لیتے ہیں۔ ہر زاویے سے اسے پرکھتے ہیں اور پورے فنی آداب کے

ساتھ اسے شعر کے پیکر میں ڈھالنے کی کوشش کرتے ہیں۔

مجآز کے کلیات میں نظموں کے مقابلے غزلیں کم تعداد میں نظر آتی ہیں۔لیکن جتنی غزلیں ہیں وہ معیاری ہیں اوران میں ایک خاص قسم کی تاثیر بھی ہے۔جس سے اس وقت کے سیاسی وسماجی حالات اورانسانی اقدار کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔مجاز کی شاعری پر ترقی پسند تحریک کے اثرات غالب رہے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلوں میں علامتیں زیادہ نمایاں نہیں ہیں۔ترقی پسند تحریک کے منشور میں یہ بھی شامل تھا کہ اپنے جذبات واحساس کا بیان سیدھے سادے الفاظ میں ہی کیا جانا چاہیے۔مگر چوں کہ غزل اختصار کا فن ہے جس کے لیے اشارہ اور کنایہ کے ذریعے ہی بات کہی جاتی ہے۔لہٰذا مجاز کی غزلوں میں بھی مختلف علائم موجود ہیں جو ایک نئے علامتی نظام کی تشکیل میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

عشق کو پوچھتا نہیں کوئی
حسن کا احترام ہوتا ہے

حسن کو شرمسار کرنا ہی
عشق کا انتقام ہوتا ہے

حسن پھر فتنہ گر ہے کیا کہیے
دل کی جانب نظر ہے کیا کہیے

یہ ماہتاب نہیں ہے کہ آفتاب نہیں
سبھی ہے حسن، مگر عشق کا جواب نہیں

زندگی کے خاکۂ سادہ کو رنگین کر دیا
حسن کام آئے نہ آئے عشق کام آ ہی گیا

مذکورہ بالا شعر میں حسن اور عشق کو ایک خاص معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ان اشعار سے حسن وعشق کے

روایتی مفاہیم بھی اخذ ہوتے ہیں اور علامتی طور پر دوسرے مفاہیم کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ مجاز نے حسن کو ایک ایسی قوت بتایا ہے جو باطن میں انسانی اقدار کی پامالی کا سبب ہوتی ہے اور ظاہر میں غریب و مسکین اور مزدوروں کے حق میں معلوم ہوتی ہے۔ خواہ یہ زندگی کے کسی بھی شعبے سے تعلق رکھتا ہو جب کہ عشق مخلصانہ عمل کی نمائندگی کرتا ہے۔ مجاؔز نے عشق کو حسن پر فوقیت دی ہے۔ لیکن وہ اس بات سے پوری طرح واقف ہیں کہ اس زمانے عشق یعنی اخلاص کو وہ اہمیت حاصل نہیں جس کا وہ مستحق ہے۔ اس کے برعکس ظاہری عیش وعشرت یا دکھاوے کے مجاہد کو ہی لوگ اصل سمجھ رہے ہیں۔ لیکن عشق کا انتقام یہ ہے کہ وہ حسن کو شرمسار کرے یعنی اس کی اصلیت واضح کر دے۔ حسن کے فریب سے پردہ اٹھ جانے سے لوگ عشق کی سچائی اور اخلاص کو سمجھ پائیں گے۔ عشق کی اہمیت کو واضح کرتے ہوئے مجاز کہتے ہیں:۔

یہ ماہتاب نہیں ہے کہ آفتاب نہیں
سبھی ہے حسن، مگر عشق کا جواب نہیں

مجاؔز نے اپنے اشعار میں لفظ محفل کو بھی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے

یہ رنگِ بہارِ عالم ہے کیوں فکر ہے تجھ کو اے ساقی
محفل تو تیری سونی نہ ہوئی کچھ اُٹھ بھی گئے کچھ آ بھی گئے

مذکورہ بالا شعر میں 'محفل' جنگ آزادی کی تحریک ہے۔ اور ساقی سے ذہن ان اشخاص کی جانب منتقل ہوتا ہے جو اس کی نمائندگی کرتے ہیں۔ شعر میں 'بہار' سے مراد وہ بہار ہے جو ہمیشہ رہنے والی ہے۔ جس کی تائید شاعر نے 'کچھ اُٹھ بھی گئے کچھ آ بھی گئے' سے کی ہے۔ یعنی اگر ایک مجاہد شہید ہوتا ہے تو کئی مجاہد حصولِ آزادی کے لیے خود کو قربان کرنے کو تیار رہتے ہیں اور یہ سلسلہ مسلسل جاری و ساری ہے۔ اسی طرح یہ شعر اپنے وطن کی حفاظت کرنے والے سپاہیوں پر بھی منطبق آتا ہے۔ اس کے علاوہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ صوفیانہ تصورات پر بھی منطبق آتا ہے۔

اس محفلِ کیف و مستی میں، اس انجمن عرفانی میں
سب جام بکف بیٹھے ہی رہے ہم پی بھی گئے چھلکا بھی گئے

اس شعر کے مفہوم پر غور کرنے سے ذہن لاشعوری طور پر صوفیانہ مسائل کی جانب منتقل ہوتا ہے۔اس کے علاوہ یہ شعر اپنے مقاصد کے حصول کی نمائندگی بھی کرتا ہے۔یعنی جس محفل میں ابھی دیگر اشخاص خالی جام لیے بیٹھے ہیں اس محفل میں ہمیں اتنی شراب میسر ہوئی کہ ہم نے جی بھر کے پیا۔ یہاں محفل شہادت گاہ کی علامت ہے اور شراب سے ذہن شہادت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جس شہادت کی جستجو میں دیگر مجاہدین کوشاں ہیں وہ شہادت مجھے نصیب ہوئی اور اس طرح ہوئی کہ زمانہ اس پر رشک کرے گا۔محفل کو دنیا اور آخرت دونوں کی علامت کے طور پر بھی دیکھا جا سکتا ہے۔اگر محفل کو دنیا کی علامت مانیں گے تو شراب سے ان ضرویات (عیش وعشرت) کے سامان کی نمائندگی ہوگی جو زندگی کے لیے ضروری ہیں۔اس کے برخلاف محفل سے آخرت یا روزِ محشر مراد ہے تو شراب سے ہمارے ان نیک اعمال کی نمائندگی ہوگی جس کی بنیاد پر ہمیں بخشا جائے گا۔اس کے علاوہ شراب ہر اس شئے کی علامت ہے جس کی آرزو میں اولادِ عادم مبتلا ہے لیکن وہ نعمتیں ہمیں ہی دستیاب ہوئیں اور بھر پور ہوئیں۔

اب گل سے نظر ملتی ہی نہیں، اب دل کی کلی کھلتی ہی نہیں
اے فصلِ بہاراں رخصت ہو، ہم لطفِ بہاراں بھول گئے

مجموعی طور پر شعر میں آزادی کے بعد کے اس ماحول کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جب حصولِ آزادی کے بعد بھی ظلم وستم اور جبر وزیادتی کا بازار گرم تھا۔ملک کو انگریزوں سے تو آزادی مل گئی لیکن سرمایہ دار طبقی اب بھی محنت کش اور مزدور طبقے پر جبر وظلم کے پہاڑ گرا رہے تھے۔ بلکہ 1947ء میں آزادی کے بعد تقسیم ہند کے واقعہ نے عام انسان کی روح تک کو مضطرب کر دیا، پھر شعرا و ادبا تو اپنے سینے میں مزید حساس دل رکھتے ہیں۔ یہ شعر اسی یاس و الم اور شکستہ آرزو کی علامت ہے۔

فلک کی سمت کس حسرت سے تکتے ہیں معاذ اللہ
یہ نالے نارسا ہوکر، یہ آہیں بے اثر ہو کر

فلک یعنی آسمان کی سمت انسان اس بے چارگی کے عالم میں تکتہ ہے جب وہ بے بس ولاچار ومجبور ہو اور مصیبت پئے در پئے اس کا پیچھا کر رہی ہوتی ہیں۔اس لاچاری و بے بسی و مجبوری کے عالم میں اس کی مدد کرنے والا تمام روئے زمیں پر کوئی نظر نہیں آتا۔ وہ بے یار و مددگار خود کو تنہاں محسوس کرتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی فریاد اور آہ و

زاری کو بھی نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ یہ شعر عالمی معنویت کا حامل ہے۔اس روئے زمیں پر ایک پتہ بھی خالقِ حقیقی کی مرضی کے بغیر ہل بھی نہیں سکتا۔ لہٰذا شعر میں 'نالے نارسا ہوکر' اور 'آہیں بے اثر ہوکر' کے جملے سے نا امیدی کی انتہاں واضح ہوتی ہے۔ لفظ 'معاذ اللہ' سے اس بات کی بھی تصدیق ہو جاتی ہے کہ نا امیدی و مایوسی کی انتہاں یہ ہوگئی کہ میری فریاد کی رسائی رب کائنات تک بھی نہیں ہورہی ہے اور اگر میری فریاد خدا تک پہنچ رہی ہے تو میری آہ و تڑپ کا اس پر کوئی اثر نہیں ہے۔ شعر میں مشتمل لفظ 'معاذ اللہ' سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ شاعر کو اس بات کا علم ہے کہ نا امیدی کفر ہے۔

یہ موجوں کی بے تابیاں کون دیکھے
میں ساحل سے اب لوٹنا چاہتا ہوں

مجھے آج ساحل پہ رونے بھی دو
کہ طوفان میں مسکرانا بھی ہے

کبھی ساحل پہ رہ کر شوق، طوفان سے ٹکرائیں
کبھی طوفان میں رہ کر فکر ہے ساحل نہیں ملتا

مذکورہ بالا اشعار میں موجوں کی بے تابیاں اور طوفان مصیبت، پریشانی اور ناسازگار حالات کی علامت ہے۔ جب کہ ساحل سے ذہن سکون، اطمینان اور سازگار حالاتا کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ آخری شعر میں شاعر نے ساحل اور طوفان کی علامت سے ایک قسم کی ذہنی کشمکش کو بھی پیش کیا ہے۔

واعظ و شیخ نے سر جوڑ کے بدنام کیا
ورنہ بدنام نہ ہوتی مئے گلفام ابھی

یہ بجلی چمکتی ہے کیوں دم بدم
چمن میں کوئی آشیانہ بھی ہے

مجروح سلطان پوری (اسرارالحسن خاں)

ترقی پسند تحریک سے وابستہ شعرا کا جب بھی نام لیا جائے گا تو اس میں مجروح سلطان پوری کا ذکر نا قابلِ فراموش ہوگا۔ مجروح سلطان پوری کی غزل اپنے عہد کا آئینہ ہے۔ ان کی غزلوں میں ناسازگارئِ زمانہ کا احساس تو ہے مگر غیر موافق حالات ان کے حوصلے اور ہمت کو کمزور کرنے میں ناکام ہی رہے ہیں۔ ان کی غزلوں میں مشکلاتِ زمانہ سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ ہے۔ حقیقی معنوں میں یہ ان کی زندگی کا ترقی پسند رویہ ہی ہے جو انہیں ان شعرا کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے جنہوں نے ظلم کے خلاف آواز اُٹھائی اور مظلوموں کی حمایت کے لیے آگے آئے۔

مجروح نے غزل کو ایک نیا انداز دیا۔ ان کی غزل کا لہجہ بلند آہنگ اور بے باک ہے۔ ان کی غزل میں اس زمانے کی تمام کشمکش، درد و کرب، حالات و واقعات کی ترجمانی وغیرہ سب کچھ موجود ہے۔ ترقی پسند تحریک نے غزل سے زیادہ نظم پر زور دیا اور غزل کو ایک روایتی صنف شاعری سمجھ کر کسی حد تک نظر انداز کیا گیا۔ کیوں کہ نظم میں روایت کی مخالفت، سرمایہ دارانہ نظام سے اختلاف اور کسان و مزدور طبقے کی پُر جوش حمایت، غرض یہ کہ ترقی پسندانہ خیالات پر خاص طور سے زور دیا جاتا تھا۔ لیکن مجروح نے ایسے دور اور ایسے حالات میں بھی غزل اور اس سے وابستہ شعری روشوں کو ترک نہیں کیا اور اپنی غزل کو نئے انداز نظر اور طرزِ اظہار سے آراستہ کرتے رہے۔ انہوں نے ترقی پسندی کے مخصوص اسلوب اور فکر کا دامن ہاتھ سے جانے بھی نہ دیا اور کسی ذہنی کشمکش یا ادبی روش کو سیاست پسندانہ انداز سے اختیار بھی نہیں کیا۔

مجروح ترقی پسندی کو اس زمانے کی عام روش سے ہٹ کر دیکھتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ اس کا تعلق عام انسانی فلاح و بہبود سے ہے۔ تاریخ و تہذیب کا مطالعہ کسی خاص دائرۂ فکر و عمل سے نہیں بلکہ آزادانہ فکر و نظر کے ساتھ ہونا چاہیے۔ اس طرح مجروح کے یہاں ترقی پسندی کے مفہوم میں ایک نئی وسعت اور ادبی رنگارنگی کے امکانات سامنے آتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں جذبات و احساسات کی گرمی بھی ہے، تخیل کی بلند پروازی اور زندگی کے تجربات بھی۔ مجروح نے غمِ جاناں کو غمِ جہاں میں بدل دیا۔ ان کے کلام میں محبوب سے محبت تمام عالمِ انسانی سے محبت کی شکل میں سامنے آتی ہے۔

جب ہوا عرفاں تو غم، آرامِ جاں بنتا گیا
سوزِ جاناں دل میں سوزِ دیگراں بنتا گیا

مجروح نے انہیں روایتی علامتوں کواز سرِنو اپنی غزل میں استعمال کیا ہے جسے دوسرے ترقی پسند شعرا خارج کر چکے تھے۔ کلاسیکی شعرا کی طرح اس دور کے شعرانے بھی عاشقانہ علائم کو سیاسی معنویت کے لیے استعمال کیا ہے۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ کلاسیکی شعرا کے یہاں یہ معنویت حزنیہ انداز لیے ہوئے ہے جس میں حرکت وعمل کی قوت تقریباً مفقود ہے۔ جب کہ بعد کے شعرانے انہیں علائم کے ذریعے عوام کے دلوں کو گرمایا اور انہیں میدانِ کارزار میں اترنے کو آمادہ کیا۔ مثلاً

دیکھ زنداں سے پرے رنگِ چمنِ جوشِ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

جس طرف بھی ہم چل پڑے آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا

زنداں قید و بند اور پابندی کی علامت ہے، 'چمن خوش بہار' سے ذہن آزادی اور خودمختاری کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعہ 'رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ' سے شعر میں نئی معنویت اور جوش پیدا ہوا ہے۔ زنجیر مختلف قسم کی سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی پابندی کی علامت ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ اگر انسان میں رقص کرنے کا جذبہ ہے تو اس کے پاؤں کی زنجیر بھی اس کے رقص میں معاون ثابت ہوگی اور رقص کرنے کے دوران اس سے ایک خاص قسم کی آواز رونما ہوگی۔ اسی طرح ہمارے اوپر عائد پابندی ہی ہمیں خودمختار اور آزاد ہونے پر مائل کرتی ہے۔

دوسرے شعر میں پیر کے آبلہ آلام ومصائب کی اور خاران آلام ومصاہب میں مزید اضافہ کرنے والی شئے کی علامت ہے۔ جبکہ گل اور گلستاں آرام واطمینان اور سازگار حالات کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ زندگی کے سفر میں رونما ہونے والے تمام آلام ومصائب کی پرواہ کیے بغیر ہم اپنی منزل کی جانب مسلسل گامزن رہے تو ایک نہ ایک دن یہ پریشانیاں ضرور ختم ہوجائیں گی اور اطمینان وسکون کی زندگی بسر کریں گے۔

مذکورہ بالا اشعار نسیم صبح کی مانند خوش گوار کیفیت سے مؤثر ہونے کے ساتھ ساتھ زندگی کی حرارت سے بھی بھرپور ہے۔ ان اشعار میں مایوسی کے عنصر کے بجائے حصولِ مقصد کا جذبہ صاف نظر آتا ہے۔ ساحر نے روایتی

الفاظ زنداں، بہاراں، زنجیر، گل، خار اور گلستاں کی معنویت کا رُخ موڑ کر عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ حالات کی تبدیلی اور خیال کا ندرت ہے۔ اگر الفاظ کی معنوی جہات پر مکمل عبور حاصل ہو اور خیال بھی نئے ہوں تو فرسودہ لفظیات کے ساتھ اپنی شگوفتہ خیالی کو شامل کر کے لفظوں کے مردہ جسم میں نئی روح پھونکا جا سکتا ہے اور ہر زمانے میں ترسیلِ فن کے لیے ان کا استعمال کیا جا سکتا ہے۔

ڈرا کے موجِ تلاطم سے ہم نشینوں کو
یہی تو ہیں جو ڈبویا کیے سفینوں کو

پھر بھی کہلاؤں گا آوارۂ گیسوئے بہار
میں ترا دام خزاں لاکھ گرفتار سہی

ہم قفس صیاد کی زباں بندی کی خیر
بے زبانوں کو بھی اندازِ کلام آ ہی گیا

مذکورہ بالا اشعار میں موجِ تلاطم، حصولِ مقاصد میں رکاوٹ بننے والی پریشانیوں کی علامت ہے، سفینہ وہ عظیم مجاہدین ہیں جو تمام ظلم وستم اور نابرابیوں کو صفحۂ ہستی سے مٹانے کے لیے سرگرم عمل ہیں اور ہم نشیں وہ مجاہدین ہیں جس کے ارادے اور حوصلہ و ہمت کچھ کمزور ہوتے ہیں۔

دوسرے شعر میں بہار آزادی اور خوشی کی علامت ہے کہ اس میں خوب غنچہ و گل کھلتے ہیں اور ترقی کی نئی نئی منازل طے کی جاتی ہیں۔ ہر شخص شاد و آباد رہتا ہے۔ اس کے برخلاف سے ذہن غلامی کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ جس میں الم ناکی و نابرابری کے ساتھ ساتھ ظلم و استحصال وغیرہ بھی ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ خواہ مجھے کتنا ہی غلامی اور جبر و ظلم کا سامنا کرنا پڑے یہ میرے حوصلے اور ہمت کو ذرا بھی کمزور نہیں کرتے ہیں۔ لہٰذا میں اپنی منزل کی جانب ہمیشہ گامزن رہوں گا۔

درج بالا تیسرے شعر میں 'صیاد' سرمایہ دار اور حکمراں طبقہ کی علامت ہے جبکہ 'قفس' سے مختلف قسم کی پابندیوں کی نمائندگی ہوتی ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ سرمایہ دار یا حکمراں طبقے کی مختلف قسم کی پابندیوں کے

سبب 'ہم قفس' یعنی اس کے متاثرین کو 'اندازِ کلام' آ ہی گیا۔ یہاں اندازِ کلام کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں ایک تو یہ کہ اگر ہمیں اس قفس یا جبر وظلم سے آزاد ہونا ہے تو حکمراں یا سرمایہ دار طبقے کے آگے سرِتسلیم خم کرکے جی حضوری کرنا ہے جس سے وہ مہربان ہوکر ہم پر عائد پابندیوں کو ختم کردے۔ دوسرا مفہوم یہ ہے کہ اب ہمیں ایک ساتھ مل کر احتجاج کرنا ہوگا اور اپنی طاقت وقوت کو منوانا ہوگا کہ جب یہ مزدور اور مظلوم ایک جُٹ ہوکر اٹھ کھڑے ہوتے ہیں تو چند مٹھی بھر سرمایہ دار کی ان کے سامنے کوئی بساط نہیں ہوتی ہے اور یہ بڑی بڑی حکومت کو پلٹنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ جیسا کہ 1917ء میں روس کے محنت کش اور مزدور طبقے نے کر دکھایا ہے۔

بن گئی ہے مستی میں دل کی بات ہنگامہ
قطرہ تھی جو ساغر میں لب تک آ کے طوفان ہے

شعرائے عربی و فارسی کے بعد اردو فن کاروں کو بھی بادہ وساغر نے بڑی حد تک متاثر کیا ہے۔ اس کے ذریعے ایک طرف محبوب کی نگاہوں کی نشہ آور کیفیت کا بیان ہوا ہے تو دوسری طرف صوفیائے کرام نے شراب حق میں ڈبو کر معرفت کے مضامین کو پیش کیا ہے۔ اس پیالے میں غم دنیا وغم جاناں دونوں شامل ہیں۔ نئے شعرا نے اس کا استعمال سیاسی مضامین کو ادا کرنے کے لیے کیا ہے۔ بالخصوص مجروح کے یہاں یہ کیفیات سیاسی معنویت کے ساتھ مل کر دو آتشہ ہوگئی۔

مخدوم محی الدین

مخدوم محی الدین کو مطالعے کا بہت شوق تھا۔ مارکسزم کا مطالعہ طالبِ علمی کے دوران سے ہی کرنے لگے تھے۔ جیسے جیسے مطالعہ بڑھتا گیا ویسے ویسے یہ اس سے متاثر بھی ہوتے گئے۔ 1936ء میں جب ملک کے مختلف حصوں میں ترقی پسند تحریک کی شاخیں قائم ہو رہی تھی اس وقت مخدومؔ نے دکن کی ایک شاخ قائم کی۔ جس کا خاطر خواہ اثر وہاں کے شعرا وادبا پر ہوا۔ جس سے حیدرآباد میں ترقی پسند تحریک کے حامیوں کا ایک حلقہ تیار ہو گیا۔ مخدوم محی الدین مزدوروں اور محنت کشوں کے شاعر ہیں۔ وہ اپنی تخلیق میں مزدور ومحنت کش طبقے کی امنگوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی شاعری سیاسی اور ہنگامی نوعیت کی ہے۔ اس کے باوجود فنی پختگی کے سبب یہ نثریت اور بےکیفی سے پاک ہے۔ ان کی غزلیں حوصلہ مندی کی تعلیم دیتی ہیں اور مایوسی وناامیدی سے محفوظ رہنے میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

سماجی ناانصافی، دولت کی غلط تقسیم، سرمایہ داروں کے مظالم، کسانوں کی بیچارگی، غریبوں کی بے بسی، فرقہ پرستی اور ملک کی غلامی سے پیدا ہونے والی صورت حال نے مخدومؔ کے ذہن کو باغی بنا دیا تھا۔ اپنے احساسات و جذبات کی ترجمانی کے لیے مخدومؔ نے مختلف علائم کا بھی سہارا لیا۔ انہوں نے کوہ کن کو مزدور اور محنت کش کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کی شاعری میں اندھیرا محض روشنی کی کمی کے باعث پیدا ہونے والا اندھیرا نہیں بلکہ غلامی کا اندھیرا ہے۔ جس میں مایوسی، بے روزگاری، ظلم واستحصال، لاچاری اور مجبوری وغیرہ سے عام انسان دوچار ہے۔ مخدوم کی شاعری میں علائم کے استعمال سے متعلق سید احتشام حسین کلیاتِ مخدوم محی الدین مرتبہ فاروق ارگلی میں شامل ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''اسی دور (دوسری عالمی جنگ) میں مخدوم نے استعاروں اور علامتوں کی قوت بھی پہچانی اور ان سے کام لے کر اظہار کے ذرایع کو اور وسیع کر دیا اس طریق کار کا فائدہ ہے کہ اگر علامتیں شاعرانہ شعور سے چنی جائیں تو خیالات اور تصورات میں زیادہ توانائی اور گہرائی پیدا ہو جاتی ہے اور زبان کا استعمال نئی معنویت کا حامل ہوتا ہے۔'' 9

ترے دیوانے تری چشم و نظر سے پہلے
دار سے گزرے تری راہ گزر سے پہلے

یہ کوہ کیا ہے، یہ دشت الم افزا کیا ہے
جو اک تری نگہٗ دل نواز ساتھ ہے

قدم قدم پر اندھیروں کا سامنا ہے یہاں
سفر کٹھن ہے دم شعلہ ساز ساتھ ہے

اٹھو کہ فرصتِ دیوانگی غنیمت ہے
قفس کو لے کے اڑیں گل کو ہم کنار کریں

تحفۂ برگ و گل و بادِ بہاراں لے کر
قافلے عشق کے نکلے ہیں بیابانوں سے

مذکورہ بالا پہلے شعر میں 'دار' ان تمام صعوبتوں، پریشانیوں اور رکاوٹوں کی علامت ہے جو منزل کو حاصل کرنے میں درپیش ہوتی ہیں۔

پہلے شعر کی مانند دوسرے شعر میں 'کوہ' بھی مصیبت اور پریشانی کی علامت ہے اور دشتِ الم سے ذہن ان حالات کی طرف منتقل ہوتا ہے جن رنج والم میں انسان خود کو اکیلا اور تنہا محسوس کرتا ہے۔ اس کے علاوہ دشت بھی اپنے آپ میں صعوبت اور پریشانی کی علامت ہے۔ دونوں ہی شعر میں امید کی کرن اور حوصلہ موجود ہے۔

قدم قدم پر اندھیروں کا سامنا ہے یہاں
سفر کٹھن ہے دمِ شعلہ ساز ساتھ رہے

شعر میں 'اندھیرا' غلامی، بندش، افلاس، مجبوری، لاچاری اور مایوسی وغیرہ کی علامت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر نے زندگی کے سفر کو دشوار اور کٹھن بتایا ہے۔ پہلے مصرعے میں لفظ 'اندھیرا' کی مناسبت سے مصرعۂ ثانی میں لفظ 'شعلہ' کے استعمال نے شعر میں حسن پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی معنویت میں بھی اضافہ کیا ہے۔

سحر سے رات کی سرگوشیاں بہار کی بات
جہاں میں عام ہوئی چشمِ انتظار کی بات

فیض احمد فیضؔ

فیض احمد فیضؔ کا شمار ترقی پسند تحریک کے اہم شعرا میں ہوتا ہے۔ فیض کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ بہ یک وقت اپنے محبوب، وطن اور عام انسان سے خطاب کرتے ہیں۔ اس طرح ان کے یہاں دونوں معنیاتی سطحیں ایک تخلیقی وحدت بن کر سامنے آتی ہیں اسی لیے ان کی شاعری میں انقلابی سطح کو محض روایتی سطح پر انقلاب اور عاشقانہ سطح کو محض عشقیہ اندازِ نظر کے ساتھ نہیں دیکھا جا سکتا۔

فیض کا پہلا شعری مجموعہ 'نقش فریادی' ہے جس پر رومانیت غالب نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس مجموعے میں علامتیں کمیاب ہیں۔ البتہ اس مجموعے کی دو نظمیں 'تنہائی' اور 'کتے' منفرد انداز میں لکھی گئی ہیں۔ نظم 'کتے' اول تا آخر علامتی پیرائے میں ہے۔ اس میں مستعمل علامتیں ذہن میں الجھن پیدا نہیں کرتیں بلکہ اس کی معنوی تہہ داری کے باوجود قاری کی رسائی مفہوم تک ہو جاتی ہے۔ نظم 'تنہائی' ان کی انسان دوستی اور سیاسی شعور کی نشاندہی کرتی ہے۔ ''نقش فریادی'' ان کی سیاسی فکر اور شاعری کا پہلا مرحلہ ہے جس میں ان کے ذہن کی پختگی کا احساس ہوتا ہے۔
فیض کے پہلے شعری مجموعہ 'نقش فریادی' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے عبدالمغنی لکھتے ہیں:۔

> ''فیض کے کلام میں رومانیت اور انقلاب، محبت اور بغاوت کے دو دھارے ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح ملے ہوئے ہیں کہ ان کو ایک دوسرے سے بالکل الگ کر کے دیکھنا گویا قوس قزاہ کے رنگوں کو ٹکڑے ٹکڑے کرنا ہوگا۔ پہلے مجموعے 'نقش فریادی' میں ان کا ذہن غمِ عشق اور غمِ روزگار کے درمیان بٹا ہوا اور الجھا ہوا تھا چنانچہ انہوں نے ایک طرف تو نظم کے ذریعہ اپنے محبوب کو متنبہ کیا کہ 'مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ' لیکن دوسری طرف اپنا موضوعِ سخن اس محبت کو قرار دیا۔'' 10

تم آئے ہو، شبِ انتظار گزری ہے
تلاش میں ہے سحر، بار بار گزری ہے

شعر کا مفہوم ہے کہ ہماری شبِ انتظار تمہارے آنے پر ہی ختم ہوگی۔ چوں کہ تم نہیں آئے ہو اس لیے شبِ انتظار بھی ابھی موجود ہے اور سحر بھی بار بار آ کے گزر چکی ہے۔ صبح منتظر ہے کہ یہ انتظار کی شب گزرے اور افق پر اجالے پھیل جائیں، مگر وہ لمحہ ابھی میسّر نہیں۔ اسی لئے صبح آتی اور انتظار کر کے چلی جاتی ہے۔ دراصل فیض نے شعر میں صبح کو آزادی کی الامت کے طور پر استعمال کیا ہے اور شبِ انتظار غلامی کے وہ اوقات ہیں جن میں ہم آزادی کی خواہش اور آزادی کے لئے جدّ و جہد کرتے ہیں۔
فیض کی شاعری میں ایک امّید کی روشنی بھی نظر آتی ہے۔ اس لئے وہ ناسازگار حالات سے مایوس نہیں ہیں۔ وہ سحر کی تلاش میں یقین رکھتے ہیں اور اس کے اجالوں کے لئے بار بار جستجو کرتے ہیں۔ قومی، ملکی یا سیاسی

شاعری اپنے زمانے کے انتظامی، اقتصادی اور معاشرتی حالات سے بے تعلّق نہیں رہ سکتی۔فیض کی شاعری میں یہی وہ موضوعات ہیں جن میں فکر ونظر موجود ہے۔دراصل فیض کا زمانا وہ زمانا تھا جو دو نظام سے گزر رہا تھا۔ ایک وہ نظام جسے برطانوی حکومت نے سات سمندر پار سے آ کر قائم کیا۔اس نظام کو استعماری نظام کہا جاتا ہے۔ دوسرا ہمارا ریاستی نظام ہے جس کو ہم جا گیردارانا نظام بھی کہہ سکتے ہیں۔علاقائی اور مقامی طور پر یہاں راجواڑوں کی حکومت تھی۔اپنوں پر اپنوں کی طرف سے ظلم اور زیادتیاں تاریخ کا عجیب وغریب المیہ ہے جس کو ہندوستان جیسا ملک صدیوں سی دیکھتا چلا آ رہا ہے۔جو بھی بالا دست ہوتا وہ زیردستوں پر ظلم وزیادتی میں کسی طرح کا تکلّف نہیں کرتا تھا۔گھر گھر، گاؤں در گاؤں شہر بہ شہر اسی نظام کی پر سایہ اور دھندھ نظر آتا ہے۔جب ہم انگریزی نظام اور اس کے جبر وظلم کے بارے میں سوچتے ہیں تو اس میں علاقائی رجواڑوں، شاہی عہدے داروں اور زمیں داروں کی طر ف سے کی جانے والی زیادتیاں بھی نظر آتی ہیں۔ان دونوں نظام کے اثرات کو فیض کے شاعری میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

فیض کے کلام سے اس کی سیاسی معنویت کو ہرگز جدا نہیں کیا جا سکتا ہے۔فیض کی انفرادیت ان کے سیاسی تغزل میں ہے جو ذہن کو متحرک کرتی ہے۔ان کے یہاں موضوعات سخت ہونے کے باوجود انداز بیان میں شیرینی ہے جو دل ودماغ کو یکسانیت اور اکتاہٹ کا شکار ہونے سے بچائے رکھتی ہے۔

دست صیاد بھی عاجز ہے کف گل چیں بھی
بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری ہے

آج تو یوں موج در موج غم تھم گیا اس طرح غم زدوں کو قرار آ گیا
جیسے خوشبوئے زلفِ بہار آ گئی جیسے پیغامِ دیدارِ یار آ گیا

محتسب کی خیر اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا، ساقی کا، مے کا، خم کا، پیمانے کا نام

غزل کے مقابلے میں فیض کی نظموں میں علامت زیادہ تاثر کے ساتھ سامنے آتی ہے۔مگر غزلوں کا ایک

بڑا حصہ ایسا بھی ہے جن کی سطح پر رومانیت کے کنول کھلتے ہیں لیکن اس کی تہہ میں انقلاب کا ایک طوفان پوشیدہ ہوتا ہے۔ ان کی غزلوں میں جبر وظلم، استحصال اور جابرانہ نظامِ حکومت کے خلاف انقلاب و احتجاج امن، آزادی، خوشحالی کی امید سب کچھ موجود ہے۔ ان کی غزلوں کا انداز بڑی حد تک بیانیہ ہے:۔

نہ خیال وصل نہ عرضِ غم نہ شکایتیں نہ حکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

ہر اک صدا پہ لگے ہیں کان یہاں
دل سنبھالے رہو زباں کی طرح

فیض کی شاعری دراصل تجرباتی شاعری ہے۔ انہوں نے زندگی کے تجربات میں قلبی گداز شامل کر کے اس کے امتزاج سے اپنی غزلوں کا خمیر تیار کیا۔ مادی حقائق کو نظر انداز کر کے شاعری کو توانائی بخشنا کسی صورت ممکن نہیں ہے۔ فیض کی غزلیں اپنے دور کے مادی حقائق کی سچی ترجمانی کرتی ہیں۔ اس لیے ان میں وہ حسن اور توانائی ہے جو شعر کو دائمی حیثیت بخشتا ہے۔ وہ قفس کے اندھیروں میں بھی اپنے لیے روشنی تلاش کر لیتے ہیں۔ سحر، چاند، تارے، روشنی وغیرہ ان کے یہاں زندگی کی علامتیں ہیں۔

درِ قفس پر اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دی دستک
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

حوالہ جات

1 ڈاکٹر بشیر بدر، بیسویں صدی میں اردو غزل، پرنٹرز اینڈ پبلیشرز، 2008، صفحہ 17

2 غزل اور مطالعۂ غزل، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۵ء، صفحہ 607

3 حامدی کاشمیری، جدید اردو شاعری میں علامت نگاری، سنگ میل پبلیکیشنز، 1975
صفحہ 108-107

4 ڈاکٹر بشیر بدر، بیسویں صدی میں اردو غزل، بھوپال پرنٹرس اینڈ پبلیشر، بھوپال 2008
صفحہ 28-29

5 یوسف حسین خاں، روحِ اقبال، غالب اکیڈمی، نئی دہلی، 1976، صفحہ 143

6 حامدی کاشمیری، جدید اردو شاعری میں علامت نگاری، سنگ میل پبلیکیشنز، 1975، صفحہ 181

7 ایضاً، صفحہ 117

8 ڈاکٹر نجمہ رحمانی، بحوالہ جدید غزل کی علامتیں، ایم آر پبلی کیشن نئی دہلی، 2005، صفحہ 113-112

9 سید احتشام حسین، کلیات مخدوم محی الدین، فرید بک ڈپو، 2011، ص 87

10 عبدالمغنی، معیار و اقدار جدید اردو شاعری میں فیض کا مقام، حکمت پبلیکیشنز 1981، ص 87

باب پنجم

۱۹۶۰تا۱۹۸۰کی غزل کا پس منظر

1. سماجی پس منظر
2. سیاسی پس منظر
3. ادبی پس منظر

سماجی پس منظر

1960ء کے بعد کا دور پوری دنیا کے لیے نئے چیلنجیز لے کر آیا۔ دوسری عالمی جنگ نے یورپ اور ایشیا ہی نہیں بلکہ پوری دنیا کے سماجی تانے بانے کو درہم برہم کر دیا تھا۔ لوگوں نے اپنے ماتھے کی نگاہوں سے اپنوں کی لاشوں کے انبار دیکھے تھے۔ عزیزوں کو کھونے کا غم دھیرے دھیرے نفسیاتی و ذہنی ہیجان کی شکل اختیار کر چکا تھا۔ ہندوستان میں یہ کیفیت ذرا کم تھی لیکن دہکتی ہوئی آگ نے یہاں بھی اپنی گرمی کا احساس کرا دیا تھا۔ جنگ سے متاثرہ ممالک میں تنہائی کا شدید احساس تھا۔ ہندوستانی ادیب اس کرب کے ساتھ ساتھ فرقہ وارانہ فسادات اور اکثریت کی تنگ نظری سے بھی متاثر تھے۔ دوسری طرف صنعتی انقلاب کا سلسلہ بھی پروان چڑھ رہا تھا۔ اور دنیا کے تمام ممالک خود کو طاقت ور بنانے کی ہوڑ میں منہمک تھے۔ حصولِ دولت کا رجحان زور پکڑ رہا تھا۔ لوگ گاؤں سے شہروں کی طرف کوچ کر رہے تھے۔ جس کے سبب جو ایک بڑی سماجی تبدیلی رونما ہونے لگی وہ خاندانی انتشار کی تھی۔ مشترکہ خاندان کا چراغ ماند پڑ گیا اور خاندان سے علیحدگی کا رواج پروان چڑھنے لگا۔ جس کے نتیجے میں خاندان بکھر گئے اور رشتے ناتوں کا مضبوط بندھن ٹوٹنے لگا۔ اس طرح ایک پریشان، تنہا اور بے چین سماج پروان چڑھنے لگا۔ اب سماج کے اندر رشتوں میں جذباتی لگاؤ سے زیادہ مادیت پرستی کا عمل دخل ہو گیا۔ ظاہر ہے کہ ہمارے جدید شعرا بھی اسی سماج کا حصہ تھے۔ وہ بھلا اس کیفیت سے خود کو مستثنیٰ کیسے رکھ سکتے تھے۔ اس کیفیت کے سبب ان کی غزلوں میں بھی تنہائی کا کرب، جانی چیزوں میں انجانے پن اور سب کچھ ہوتے ہوئے کچھ نہ ہونے کا احساس ظاہری طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

چند بے چہرہ آنسوؤں کے سوا
ساری بستی مزار جیسی ہے

ندا فاضلی

خانۂ درد ترے خاک بسر آ گئے ہیں
اب تو پہچان کہ ہم شام گھر آ گئے ہیں

عرفان صدیقی

حال گھر کا نہ کوئی پوچھنے والا آیا
دوست آئے بھی تو موسم کی سنانے آئے

نشتر خانقاہی

تو کون ہے تیرا نام کیا ہے
کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہم

عصری شعور کی ترجمانی میں جدید غزل کا ایک الگ رویّہ رہا ہے۔ شعرادورِ جدید کی وحشت اور دہشت سے خوف زدہ رہ کر تحفظ ذات کے لیے خوابوں اور یادوں کے دروازے پر بار بار دستک دیتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ وہ عصری حقیقتوں سے راہِ فرار اختیار کرنا چاہتے ہیں۔ بلکہ زندگی کے خوف ناک سحرا میں خود کو محفوظ رکھنے کے لیے جتن کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کے لیے خوابوں اور بھولی بسری یادوں کی طرف مراجعت سے بہترین کوئی دوسرا راستہ نہیں ہے۔ عشق کا خیال، بزرگوں کی یادوں کا بار بار ذکر اور گاؤں کی صاف شفاف فضا میں سکون کا خوب صورت اور پُرسکون احساس جدید غزلوں میں جا بجا مل جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام یادیں اور لمحات وقتی طور پر دل کو بہلانے اور زندگی کے خاردار تجربوں کو پھولوں کا رنگ دینے کی ایک سعی ہے۔ جسے ہم زندگی اور کائنات کے بارے میں جدید شعرا کا متضاد رویہ کا بھی نام دے سکتے ہیں۔

ہے کب سے اسی شہر کی جانب سفر اپنا
جس شہر کی جانب کوئی رستہ نہیں جاتا

مخمور سعیدی

خاک بھی اُڑ رہی ہے رستوں پر
آمدِ صبح کا سماں بھی ہے

ناصر کاظمی

راستہ جن سے الگ ہے میرا
ان بزرگوں کی دعا چاہتا ہوں

مظفر حنفی

بے وقت اگر جاؤں گا تو سب چونک پڑیں گے
اک عمر ہوئی دن میں کبھی گھر نہیں دیکھا

بشیر بدر

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ جدیدیت کے مسائل دراصل ہندوستان کے اپنے مسائل نہیں تھے بلکہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد یوروپین ممالک میں جنم لینے والی تنہائی کے کرب اور اپنوں کی موت کے ماتم کا المیہ ہے۔ ہندوستان کا سماجی ڈھانچہ اس سے قدرِ مختلف تھا۔ یہاں ہر گلی چوراہوں، نکّڑ، چائے اور پان کی ٹپریوں پر سیکڑوں لوگ حال چال، خیر خیریت پوچھنے والے مل جاتے۔ اس صورت میں تنہائی اور اکیلے پن کا تصور کافی حد تک فرضی معلوم ہوتا ہے۔ ہندوستانی شعرا نے غیر ملکی شاعری کے اس رجحان کو خود پر طاری کر دیا۔ اسی لیے انہوں نے تمام رشتے ناتوں کے باوجود انسانی ہجوم میں خود کو تنہا کر لیا۔ ان کی شاعری اسی تنہائی کی رہینِ منت ہے۔

لمبی سڑک پر دور تلک کوئی بھی نہ تھا
پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہوا

دل سلگتا ہے تری چمنِ کرم کی چھاؤں میں
یہ زمیں پیاسی بہت پیاسی بھرے ساون میں ہے

مندرجہ بالا اشعار میں تنہائی کی جس کیفیت کو پیش کیا گیا ہے وہ دراصل تصوری ہے بلکہ خود شاعر کی نفصیاتی کیفیت نے ہی اسے جنم دیا ہے یہی وجہ ہے کہ بھرے ساون میں بھی زمین پیاسی ہے۔ یہاں بھرو ساون سے مراد انسانی ہجوم ہے اور پیاسی زمین سے مراد شاعر کی ذات ہے۔ الغرض جدید شاعری کے رجحانات و میلانات منطقی، عصری، اصلی اور حقیقی نہ ہونے کے باوجود بھی قاری پر اس طرح انداز ہوتے ہیں قاری خود ان کیفیات سے گزرا ہو۔

سیاسی پس منظر

واضح رہے کہ ترقی پسندوں نے جہاں ہندوستانی سماج اور سماجی مسائل کو اپنا حدف بنایا وہیں سیاست کو بھی آڑے ہاتھوں لیا۔ جس وقت ترقی پسند تحریک کا سورج طلوع ہو رہا تھا اس وقت آسمانِ سیاست پر انگریزی حکومت مانندِ ابر چھائی ہوئی تھی۔ لیکن ظلم وستم اور استحصال سے تنگ آ کر جا بجا علمِ بغاوت بھی بلند ہو رہا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے حامی بھی اس جنگ میں کود پڑے اور انگریزی حکومت کے ظلم و زیادتی کے خلاف مورچا کھول دیا اس طرح اردو شاعری میں بغاوتی تیور کا آغاز ہوا۔ شعرا نے عوام کی حوصلہ افزائی کرنے اور ان کے دلوں میں بغاوتی چراغ کو روشن رکھنے کی غرض سے بے شمار بغاوتی اشعار لکھے۔ فیض احمد فیضؔ، مجروح سلطان پوری، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، جاں نثار اختر وغیرہ نے بغاوتی شاعری کو اوجِ ثریا تک پہنچایا۔

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

شبِ ظلم نرغۂ راہزن سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فراز، دار سے دیکھ لوں کہیں کاروان، سحر نہ ہو

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

مجروح سلطان پوری

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

فیضؔ

یہ وہ تیور تھا جس کی نمائندگی مجروح، فیض، ساحر، کیفی اعظمی، جاں نثار اختر وغیرہ کر رہے تھے۔ ان کی شاعری میں صلح ومصالحت کے بجائے سیکڑوں سال کے ظلم و جبر کے خلاف شدید غصہ تھا جو زہر آلود خنجر کے مانند چمکتا

ہوا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی شاعری کا کمال یہ تھا کہ لفظوں کے انتخاب سے ہی بغاوت کا سا سماں بندھ جاتا ہے۔
اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا وہی لہجہ اس دور کی سیاست اور بغاوتی تیور کی نمائندگی کر سکتا تھا جسے ترقی پسندوں نے اختیار کیا تھا یا کلاسیکی شاعری کی نرم اور شائستہ زبان بھی اس موضوع کا حق ادا کر سکتی تھی۔ کیوں کہ اس دور میں یہ دونوں لہجے موجود تھے۔ ہاں کلاسیکی لہجہ ترقی پسندوں کی بلند آواز اور نعرے بازی کے سامنے ماند پڑ گئی تھی۔ لیکن پھر بھی کچھ ایسے شعرا موجود تھے جو کلاسیکی شاعری کا بیڑا اُٹھائے چل رہے تھے۔ جن میں فانی، حسرت، جگر، یگانہ وغیرہ چند بڑے اور اہم نام ہیں۔ حسرت تو باقاعدہ سیاسی آدمی ہی تھے۔ پھر بھی ان کی شاعری نے ترقی پسندوں کی نعرہ بازی کا اثر قبول نہیں کیا اور آخر وقت تک کلاسیکی رنگ میں ہی شاعری کرتے رہے۔ جگر کا عملی سیاست سے خاصہ تعلق نہیں تھا پھر بھی وہ اپنے دور کی حقیقت اور اس کے تقاضوں سے کیسے منہ موڑ سکتے تھے۔ غرض کہ انہوں نے بھی کلاسیکی، نرم اور شائستہ شاعری میں سیاست کو پرونے کی کوشش کی۔ اگر ہم ان دونوں لہجوں کا موازنہ کریں تو یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ نعرہ بازی کی شاعری نے وقتی طور پر لوگوں کو زیادہ متاثر کیا۔ اس کے دو وجوہات ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ اشاروں اور کنایوں کا سہارا خود کو بچاتے ہوئے بغاوت کرنے کے لیے لیا جاتا ہے۔ جب کہ اس دور کا رجحان اس سے بالکل مختلف تھا۔ چھپنے چھپانے کی بغاوت کے بجائے کھلے عام احتجاج شروع ہو چکا تھا۔ ہر کوئی خوفِ قید و بند اور قتل و غارت سے دور آزادی کا خواب سجائے سڑکوں پر نظر آ رہا تھا۔ ایسی سورت میں اشارات و کنایات کے کیا معنی۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ صدیوں سے چلی آ رہی شعری پابندیاں اصول وضوابط کی جکڑ بندیوں، اشارات و کنایات کے پُر پیچ راستے شعرا اور قارئین پر گراں گزرنے لگے ہوں اور ایک نئی راہ کی تلاش انہیں راست گوئی کی طرف لے آئی ہو۔ ترقی پسندوں کے زوال کے بعد کی شاعری بھی اسی قدیم سیاق کی مرہونِ منت ہے۔ ظاہر ہے کہ 1960 سے 1980 کے درمیان کوئی بڑا سیاسی سانحہ پیش نہیں آیا جو شاعری کے رُخ کو موڑ سکے۔ ممکن ہے اسی لیے اس دور میں سیاسی شاعری کا کوئی نیا رنگ سامنے نہیں آیا۔ ہاں آزادی کے بعد ہونے والے فسادات اور سیاسی اتھل پتھل کا عکس ضرور نظر آتا ہے۔

تقسیم کے بعد ہند و پاک میں تقریباً ایک سے حالات رہے۔ دونوں ممالک سیاسی بحران سے دو چار تھے۔ اقتدار کی لڑائی ہندوستان کی بہ نسبت پاکستان میں زیادہ تھی۔ جس سے پورے ملک میں سیاسی بے یقینی اور سماجی انتشار پنپ رہا تھا۔ وہیں ہندوستان میں سیاسی مفاد حاصل کرنے کے لیے ہندو مسلم فسادات کا بازار گرم کیا جا رہا تھا۔ اس دور کے شعرا نے اسے اپنا موضوعِ سخن بنایا اور فسادات کے موضوع پر خوب اشعار لکھے گئے۔

شہر اگر طلب کرے تم سے حسابِ تیرگی
صاحبِ اختیار ہو آگ لگا دیا کرو

میں کس کے ہاتھ پہ اپنا لہو تلاش کروں
تمام شہر تو پہنے ہوئے ہے دستانے

اس دور میں فسادات کے موضوع پر خاصی شاعری کی گئی۔ بے گھری، دربدری اور جلتے مکانوں کی کامیاب تصویر کشی اور اس کے پسِ پشت درد والم کی سوگوار فضا کو ظاہر کرنے کی کوشش کی گئی جس میں کافی حد تک کامیابی بھی ملی۔ دراصل یہ وہ دور تھا جب مہاجرین کو اپنے وطن سے دوری کا غم شدید لاحق تھا۔ وہ نسلیں جو بچپن میں اپنے اہلِ خانہ کے ہمراہ ایک ملک سے دوسرے ملک ہجرت کر گئی تھیں اب وہ باہوش ہونے کے بعد اپنے وطن کو یاد کر رہی تھیں۔ وہ مقام جہاں انہوں نے بچپن گزارا درختوں کے سایے میں محوِ لہو ولعب رہے۔ وہ دوست جن کے ساتھ شب و روز گزرے تھے ان کو دیکھنے کی خواہش پیدا ہونے لگی۔ لیکن ملکی پابندیوں کے سبب ایک ملک سے دوسرے ملک کا سفر صعوبت آمیز تھا۔ وہ مسلمان جو ہندوستان میں رہ گئے تھے کچھ حد تک خوف و ہراس کے شکار تھے۔ مذہبی تحریکوں کے نفرتی بیان انہیں مزید خوف زدہ کر دیتے۔ ملک میں برپا ہونے والے فسادات میں بے شمار بے گناہ لوگوں کو مجرم قرار دیا جاتا۔ جو اپنی بے گناہی ثابت نہ کر پانے کے سبب قید و بند کی اذیتوں سے آئے دن دو چار ہوتے۔

انصاف ہے کہ حکمِ عقوبت سے پیش تر
اک بار سوئے دامنِ یوسف تو دیکھیے

اس دور کی سیاسی شاعری ماقبل کی پرچھائی تھی۔ لیکن اسلوب کی سطح پر بہت مختلف تھی۔ یہاں نعرہ بازی اور راست گوئی کے بجائے اشارات و کنایات، رمز وایمائیت اور جدید علامات کے استعمال سے غزلوں کو مزین کیا گیا۔ یوں تو ترقی پسندوں کے پاس بھی سیاسی علامتیں موجود تھیں جو کلاسیکی شاعری سے ماخوذ تھیں۔ لیکن جدید شعرا نے پرانی علامتوں کو رواں رکھتے ہوئے نئی علامتیں بھی ایجاد کیں۔ یہ علامتیں نئے دور کے سیاسی وسماجی صورتِ حال کو کما حقہٗ پیش کرنے پر قادر تھیں۔ اس میں تغزل بھی تھا اور شائستگی بھی۔ جہاں نئے علائم کے ذریعے سیاسی منظرنامے کو

پیش کیا گیا وہیں پرانی اور کلاسیکی علامتیں بھی استعمال کی گئیں۔ جو اپنی مثال آپ ہیں۔ خمار بارہ بنکوی کے دو اشعار ملاحظہ ہوں جو جدید شاعری میں کلاسیکی علامت کے استعمال کی یکتا اور نایاب مثال ہے:

چراغوں کے بدلے مکاں جل رہے ہیں
نیا ہے زمانہ نئی روشنی ہے

جلتے گھروں میں جلتے دیوں جیسی ضو کہاں
سرکار روشنی کا مزہ ہم سے پوچھیے

ادھر پاکستان میں جو گروہ نئی شاعری کی قیادت کر رہا تھا اس کا فکری اور جذباتی پس منظر اس دور کے ہندوستانی شاعری سے کسی حد تک مختلف تھا۔ ناصر کاظمی نے ہجرت کے مسئلے کو جس طرح سمجھا اور فلسفیانہ رنگ دیا ظاہر ہے کہ ہندوستانی غزل گو شعرا اس رنگ سے نا آشنا تھے۔ ناصر کاظمی نے 1947 کے سیاسی واردات کو تہذیبی المیے کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ انہوں نے فسادات کے موضوع پر جو غزلیں کہی ہیں ان میں ایک طرف تسلسل ملتا ہے تو دوسری طرف احتجاج کی لو کافی تیز دکھائی دیتی ہے۔ ناصر شہزاد، مجید امجب، منیر نیازی، محسن احسان، ساقی فاروقی، شکیب جلالی وغیرہ اسی قبیل کے شاعر ہیں۔

جاتی ہے دھوپ اجلے پروں کو سمیٹ کر
زخموں کو اب گنوں گا میں بستر پہ لیٹ کر

بجھے ہوئے در و دیوار دیکھنے والوں
اسے بھی دیکھو جو اک عمر یاں گزار گیا

ادبی پس منظر

ایک وقت تھا جب ترقی پسند تحریک کا آفتاب بامِ عروج پر تھا۔ اکثر وبیش تر ادبا وشعرا اس تحریک سے متاثر تھے اور ترقی پسندانہ اصول وضوابط کے مدنظر ادب تخلیق کرنے میں سرگرداں تھے۔ دنیا کے تمام مسائل بھوک، مفلسی، مظلومیت اور مزدوروں کے استحصال کے المیے تک سمٹ آئے تھے۔ تمام شعرا وادبا انہیں موضوعات کا احاطہ کررہے تھے۔ جو صنف سخن ان موقف کے اظہار کے لیے موزوں اور کارآمد تھی اسے انہوں نے ہاتھوں ہاتھ لیا۔ مثلاً ناول، افسانہ، نظم بالخصوص آزاد نظم وغیرہ۔ اور جو صنف سخن پروپگنڈے کی تشہیر میں رکاوٹ بن سکتی تھی اس پر ترقی پسندوں نے خاطر خواہ توجہ نہیں دی جس میں غزل سرِ فہرست ہے۔ غزل کی نازک مزاجی اور اس کی ریزہ خیالی نے ترقی پسندوں کو کافی مایوس کیا۔ غزل کو ابتدائی زمانے سے ہی نازونکھرے سے پالا گیا ہے۔ اکثر اس کا استعمال عشق ومحبت کے جذبات کو اشاروں اور کنایوں میں پیش کرنے کے لیے بھی کیا جاتا رہا ہے۔ اسی لیے ترقی پسند جس راست گوئی کے حامی تھے وہ کم از کم غزل جیسی صنف سے برآور ہونے والی نہیں تھی۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں غزل کو کافی دشواریوں سے گزرنا پڑا۔ خمار بارہ بنکوی لکھتے ہیں:۔

> ''جس وقت میں نے شعر کہنا شروع کیا اس وقت ادب کی مملکت پر کلاسیکی غزل کا راج تھا۔ حالاں کہ دوتین برس قبل ترقی پسند تحریک کا بڑے زور وشور سے آغاز ہو چکا تھا اور غزل کی مخالفت بڑی شدت سے کی جانے لگی تھی۔ لیکن اس وقت کلاسیکی ادب کے عظیم محافظ (شعرا ونقاد) بقیدِ حیات تھے۔ جن کے باعث غزل کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ وقت گزرتا گیا اور غزل کے محافظ ایک ایک کر کے اللہ کو پیارے ہوتے گئے اور غزل پر بہت برا وقت آ گیا لیکن ساتھ ہی ساتھ ترقی پسند کا زور بھی گھٹ گیا اور غزل کے مخالفین خود غزل بھی کہنے لگے۔''1؎

کہتے ہیں کہ ہر عروج کا ایک زوال ہے ترقی پسنڈ تحریک بھی زوال پذیر ہونے لگی۔ سبب یہ تھا کہ مقصدیت کی جگہ اشتراکی پروگنڈے نے لے لی تھی۔ اور ادبا وشعرا ادب کی جمالیات کو بالائے طاق رکھ کر صرف مقصدیت اور اشتراکیت کا راگ الاپ رہے تھے۔ ضرورت تھی ایک نئے رجحان اور جدید میلانات سے ادب کو روشناس کرانے کی۔ جو جدیدیت کی شکل میں ادب کے افق پر روشن ہوئی۔ جدیدیت کی بنیاد انفرادیت پر تھی یعنی

جدیدیت اندرونِ ذات کے کرب اور اس کی کیفیت کے اظہار کا رجحان واقع ہوئی۔احساسات وجذبات، اندرونی کیفیت، انفرادیت کا کرب، بھیتری ٹیس اور کسک کو بیان کرنے کے لیے نئی علامتیں وجود میں آئیں تاکہ قاری کو اس کیفیت سے گزارا جاسکے جس سے مصنف خود گزر رہا ہے۔ظاہر ہے کہ یہ کما حقہ ممکن نہیں تھا لیکن اس ضمن میں ادبی علامتی نظام کی ایک مستحکم بنیاد پڑ گئی جس سے ظاہر ہے کہ فکشن کو تو نقصان ہوا لیکن غزل نے اپنے کمالات کے خوب جوہر دکھائے۔ترقی پسندوں نے غزل پر جو مقصدیت کے قدغن لگائے تھے جدید شعرا نے اسے اس قید سے آزاد کر دیا اور اپنے طور پر پرانی چمک دمک عطا کرنے کی بھر پور کوشش کی۔لیکن چوں کہ ہر دور کے مطالبات دوسرے دور سے جدا اور مختلف ہوتے ہیں اسی لیے جدید شاعروں کی کاوش نے کلاسیکی شاعری کے چراغ سے ایک نئی شمع روشن کی۔جہاں نئے تشبیہات واستعارات غزل میں شامل ہوئے وہیں نئے علائم نے غزل کے دائرۂ اظہار کو وسعت بخشی۔ترقی پسندوں کی نعرہ بازی اور راست گوئی اور پھکڑ پن سے درکنار غزل کی جمالیات اور اس کے حسنِ حقیقی کو ازسرِ نو زندہ کرنے کی سعی کی گئی۔ اور اس فعل میں جدید شعرا پورے جوش وخروش کے ساتھ پیش پیش رہے۔

جدید شعرا نے اشتراکی اور اجتماعی زندگی کے مسائل سے درکنار انفرادی زندگی اور اس کے مسائل کا محور و مرکز بنایا۔مشینی دنیا میں رشتوں کے زوال سے پیدا ہونے والی تنہائی اور اکیلے پن کی کیفیت کو غزل میں جگہ دی گئی۔ جدید شاعر سماج اور سماجی ناہمواری سے دور اپنی ذاتی زندگی کے تجربات اور خود پر گزرنے والے حادثات وسانحات کو بیان کرتے ہیں۔اس طرح ان کے لیے ذات اولیت کا درجہ رکھتی ہے۔سماج اور سماجی زندگی کے مسائل ثانوی حیثیت کے حامل ہیں۔تنہائی کا کرب، انجانی چیزوں کا خوف، جانی پہچانی چیزوں میں انجانی چیزوں کے وجود کا احساس، برگشتگی، بےزاری، اپنی ذات کی تلاش کا مسئلہ، تشویش وتردد، غیر محفوظیت کا احساس، اقدار کی شکست و ریخت کے مسائل، زندگی کے تضادات اور کشمکش، انسانی زندگی اور اس کے تبدیل شدہ رشتے جدید شاعری کے غالب رجحان رہے ہیں۔

تنہائی کی یہ کون سی منزل ہے رفیقو
تا حد نظر ایک بیابان سا کیوں ہے

شہریار

رات ہمیں پھر تنہاں پا کر جانے کیا کر بیٹھے
حسرت سے ہم دیکھ رہے ہیں دن کا سورج ڈھلتے

پراکاش فکری

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگایئے

عادل منصوری

ہر ایک سمت مرے چیختا ہے سنّاٹا
ڈرا رہی ہے مجھے میرے خوف کی ڈاین

نئی غزل کی زبان روایتی زبان کے مقابلے زیادہ فطری ہے۔اس میں تصنع، بناوٹ، زبان کی آراستگی اور صناعی پر زور دینے کے بجائے اس کے فطری پن پر توجہ صرف کی گئی ہے۔اس کارنامہ کو انجام دینے میں یگانہ اور شاد عارفی پیش پیش رہے۔

روایتی غزل کی زبان کی سطح کو اشرافیہ کی زبان کہا جاسکتا ہے یا زیادہ سے زیادہ متوسط طبقے کی زبان کہہ سکتے ہیں۔روایتی غزل کی زبان کبھی بھی اس سطح سے نیچے نہیں اتری۔لیکن جدید غزل کی زبان عوامی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔جدید غزل نے بے تکلف لہجے کو اپنایا اور نئی علامتوں کو اپنے قریب کے ماحول سے ہی اخذ کیا ہے۔اسی لیے نئی غزل کی زبان جہاں سہل ہے وہیں اس کا رشتہ نئی زمین سے بھی گہرا دکھائی دیتا ہے۔روایتی غزل پر ہمیشہ سے یہ الزام رہا ہے کہ اس نے اپنے تلمیحات، استعارات اور تراکیب فارسی سے اخذ کیے ہیں۔حتیٰ کے لفظیات بھی فارسی سے اخذ کردہ ہیں۔نئی غزل نے بڑی حد تک اس کمی کو پورا کیا۔ ہندوستان اور ہندوستانی زبان سے ایک مضبوط رشتہ استوار کیا۔سید محمد عقیل نئی زبان کے حوالے سے لکھتے ہیں:

> ''نئی غزل کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ الفاظ کی اندرونی تفہیم دھیرے دھیرے بدل رہی ہے اور وقت کے ساتھ یہ تبدیلی لازم سی ہو جاتی ہے۔نہ یہ کہ نئے الفاظ داخل ہو رہے ہیں بلکہ اپنے اپنے قالب کے ساتھ نئی اشاریت اور نئی معنویت بھی لا رہے ہیں۔نئی غزل اپنے الفاظ کی دنیا اپنے آہنگ سے ہی پہچان لی گئی ہے۔''2ے

نئی غزل میں نئے علائم در آئے ہیں جو کہ اس جدید شاعری کی انفرادیت کو متعین کرتے ہیں۔اردو میں باقاعدہ علامت پسندی کی ابتدا میراجی، ن۔م۔راشد اور ان کے متعلقین شعرا کے ذریعے ہوئی۔ جسے 1960 کے

بعد باضابطہ ایک رجحان کا درجہ حاصل ہو گیا۔ جس کے طفیل نئی غزلوں کو نئی جہتوں سے آشنائی ہوئی۔ بعد میں علائم کے استعمال میں بھی جدید شعرا نے انتہا پسندی سے کام لینا شروع کر دیا۔ اس دور میں نہایت ذاتی اور شخصی قسم کی علامتیں استعمال ہونے لگیں جس کا نتیجہ ترسیل کی ناکامی کی صورت میں سامنے آیا۔ یہ علامتیں مشکل اور سنجیدہ ہو جاتی تھیں اور قاری اس سے اپنا تعلق استوار کرنے سے قاصر تھا۔ جس کی بنا پر شاعری اور ادب سے اس کی دلچسپی کم ہوتی گئی۔

حوالہ جات

1 خمار بارہ بنکوی، رقصِ مے، حسامی بک ڈپو، مچھلی کمان، حیدرآباد، 1981، ص 7
2 پروفیسر سید محمد عقیل، غزل کے نئے جہات، اے۔ ون آفسٹ پرنٹرز، نئی دہلی 1989ء، ص 41-41

کتابیات

(بنیادی ماخذ)

مصنف/مولف/مرتب	تالیف	مطبع	سن اشاعت
احمد مشتاق	کلیات	شب خون کتاب گھر، الہ آباد	2004ء
اسرار الحق مجاز	کلیاتِ مجاز	کتابی دنیا، دہلی	2002ء
بشیر بدر	کلیاتِ بشیر بدر	کتب خانہ خورشیدیہ، لاہور	
جاں نثار اختر	کلیاتِ جاں نثار اختر	الحمد پبلیکیشنز، لاہور	2003ء
خلیل الرحمٰن اعظمی	عروجِ فن	NCPUL، نئی دہلی	2018ء
راجیند رمنچند ابانی	کلیاتِ بانی	فکشن ہاؤس	2013ء
زیبؔ غوری	زرتاب	نامی پریس، لکھنؤ	1985ء
زیبؔ غوری	چاک	نوید پرنٹنگ پریس، کراچی	1985ء
زیبؔ غوری	زردزرخیز	شب خون کتاب گھر، الہ آباد	1976ء
سراجؔ اورنگ آبادی	کلیاتِ سراج	NCPUL، نئی دہلی	1998ء
سید احتشام حسین	کلیات مخدوم محی الدین	فرید بک ڈپو	2011ء
شاہ مبارک آبرو	دیوانِ آبرو	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	1990ء
شمس الرحمٰن فاروقی	درس بلاغت	NCPUL، نئی دہلی	2004ء
شہریار	حاصلِ سیرِ جہاں	لیتھو کلر پرنٹرس علی گڑھ	2001ء
شیخ ظہورالدین حاتم	دیوان زادہ	دلّی کتاب گھر	2011ء
عرفان صدیقی	شہرِ ملال	کلاسک آرٹ پریس، دہلی	2016ء
علامہ اقبالؔ	کلیاتِ اقبال	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2008ء
علی سردار جعفری	کلیاتِ علی سردار جعفری	NCPUL، نئی دہلی	2005ء
فیض احمد فیضؔ	کلیاتِ فیض، نسخہ ہائے وفا	ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس	2019ء

قائم چاند پوری	دیوانِ قائم	جمال پریس، دہلی	1953ء
کیفی اعظمی	کیفیات	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2012ء
مجروح سلطان پوری	کلیاتِ مجروح سلطان پوری	الحمد پبلیکیشنز، لاہور	2003ء
محمد رفیع سودا	دیوانِ سودا	نظامی پریس لکھنؤ	1985ء
محمد قلی قطب شاہ	کلیاتِ محمد قلی قطب شاہ	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	1985ء
مرزا غالب	دیوانِ غالب	بھارت انٹر پرائزز، دہلی	1997ء
میر تقی میر	کلیاتِ میر	انجمن ترقی اردو، دہلی	1958ء
میر درد	دیوانِ درد	مکتبۂ جامع لمیٹڈ	1989ء
ناصر کاظمی	کلیاتِ ناصر	کتابی دنیا، دہلی	2010ء
نجم الغنی	بحر الفصاحت	NCPUL، نئی دہلی	2006،
ولی دکنی	کلیاتِ ولی	اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	1989ء

(ثانوی ماخذ)

مصنف/مولف/مرتب	تالیف	مطبع	سن اشاعت
احتشام صدیقی	شاعر، خلیل الرحمٰن اعظمی نمبر	ممبئی	1980ء
الطاف حسین حالی، مولانا	دیوانِ حالی	علمی کتاب خانہ، دہلی	1956ء
الطاف حسین حالی، مولانا	مقدمہ شعروشاعری	نیشنل پریس الہٰ باد	1953ء
انیس اشفاق، ڈاکٹر	اردو غزل میں علامت نگاری	اتر پردیش اردو اکادمی	1995ء
بشیر بدر، ڈاکٹر	بیسویں صدی میں اردو غزل	پرنٹرز اینڈ پبلیشرز	2008ء
حامدی کاشمیری	جدید اردو شاعری میں علامت نگاری	سنگ میل پبلیکیشنز	1975ء
خمار بارہ بنکوی	رقصِ مے	حسامی بک ڈپو حیدر آباد	1981ء
رشید احمد صدیقی، پروفیسر	جدید غزل	سرسید احمد بک ڈپو، علی گڑھ	1967ء
رفیق حسن، ڈاکٹر	اردو غزل اور اس کی نشو نما	برکات اکبر پریس	1955ء
ساحل احمد	غزل پس منظر پیش منظر	اسرار کریمی پریس، الہٰ آباد	2000ء

سید احمد دہلوی، مولوی — فرہنگِ آصفیہ — NCPUL، نئی دہلی — 2016ء

سید امجد علی اشہری — ایشیائی شاعری — آگرہ

سید عبداللہ — مباحث جلد اول — کتب خانہ نذیریہ، دہلی — 1968ء

شاہد ماہلی — کیفی اعظمی عکس اور جہتیں — معیار پبلیکیشنز، نئی دہلی — 1992ء

شبلی نعمانی، علامہ — شعر العجم جلد پنجم — انوار المطابع لکھنؤ — 1923ء

شمیم احمد — اصنافِ سخن اور شعری ہیئت — انڈیا بک امپوریم، بھوپال — 1981ء

عبادت بریلوی، ڈاکٹر — غزل اور مطالعۂ غزل — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — 2005ء

عبدالستار دلوی — علی سردار جعفری شخص، شاعر اور ادیب — حاجی غلام اعظم ٹرسٹ، پونے — 2002ء

عبدالمغنی — معیار و اقدار — حکمت پبلیکیشنز — 1981ء

عظمت اللہ خاں — سریلے بول — مکتبۂ جامعہ نئی دہلی — 2013

فیروز الدین، مولوی — فیروز الغات — فرید بک ڈپو، نئی دہلی

کامل قریشی، ڈاکٹر — اردو غزل — اردو اکادمی دہلی — 1998ء

کلیم الدین احمد — اردو شاعری پر ایک نظر — بک امپوریم سبزی باغ، پٹنہ — 1985

محمد حسن، ڈاکٹر — شہرِ نو — فروغ اردو لکھنؤ — 1941

محمد حسن، ڈاکٹر — معاصر ادب کے پیش رو — مکتبہ جامعہ لیمیٹڈ نئی دہلی — 1982ء

مظفر حنفی، ڈاکٹر — جہات و جستجو — مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی — 2011ء

مظفر حنفی، پروفیسر — روحِ غزل — انجمن روحِ ادب، الہٰ باد — 1993ء

منصور احمد عثمانی — ایوان اردو، شمارہ-5 — اردو اکادمی دہلی — 2000ء

نجمہ رحمانی، ڈاکٹر — جدید غزل کی علامتیں — ایم آر پبلی کیشن نئی دہلی — 2005ء

وزیر آغا، ڈاکٹر — اردو شاعری کا مزاج — سیمانت پرکاشن، نئی دہلی — 1991ء

وزیر آغا، ڈاکٹر — علامت — لاہور، جنوری — 1996ء

وسیم بیگم، ڈاکٹر — آزادی کے بعد اردو غزل — ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 2012ء

یعقوب یاور، پروفیسر — ترقی پسند تحریک اور اردو شاعری — ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ — 1997ء

یوسف حسین خاں — روحِ اقبال — غالب اکیڈمی، نئی دہلی — 1976ء

Alex Preminger and T.V.F. Brogan, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, New Jersey 1993

C.S. Lewis, The Allegory of Love, Oxford University Press 1958

John Huizinga(Tr. F. Hopman),The Waning of The Middle Ages, Penguin Books New York- 1954

Northrope Frye, Anatomy of Criticism, Princeton and Oxford University Press 1990

Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Litrature, New York 1948

S.K lenger, Philosphy in a new key, New york 1954

Wilbur Marshall Urban, Language and Reality: The Philosophy of Language and The Principles of Symbolism, London 1951

William Empson, Seven Types of Ambiguity, London 1949

William york Tindall, The Litrary Symbol, Columbia University Press, New York,1955

باب ششم

۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ کی غزل کے علامتی نظام کا تنقیدی تجزیہ

فیض احمد فیضؔ

علی سردار جعفری

جاں نثار اختر

کیفی اعظمی

ناصر کاظمی

خلیل الرحمٰن اعظمی

منیر نیازی

زیب غوری

احمد مشتاق

منچند ابانی

ظفر اقبال

شہریار

عرفان صدیقی

بشیر بدر

فیض احمد فیضؔ

فیض احمد فیضؔ اپنے معاصرین میں اپنے مخصوص لہجے اور جداگانہ اندازِ فکر کی وجہ سے ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ جہاں تک پہنچنے کے لیے انسان کے دکھ اور تکالیف کو اپنانے اور محسوس کرنے کے بعد تخلیقی قرب سے گزر کر دنیا کی کہانی کو دل کی کہانی بنانا پڑتا ہے۔فیض نے اپنی شاعری کے ذریعے معاشرے کی نباضی کا مشکل ترین کام انجام دیا ہے۔بیسویں صدی میں اقبال کے بعد فیض واحد ایسا شاعر ہے جس کی اہمیت کا بالعموم اعتراف کیا گیا۔ان کے معاصرین میں دوسری اہم شخصیتیں بھی ہیں،لیکن کسی کو وہ مقبولیت اور ہر دلعزیزی حاصل نہیں ہوئی جو فیض کے حصے میں آئی۔

فیض نے نظم اور غزل دونوں کو اپنے شاعرانہ تصورات کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور ان دونوں آئینوں میں حیاتِ انسانی کے سیاسی، سماجی، رومانی اور مذہبی حالات کی جھلکیاں دکھائیں جو ایک مجموعی نظریۂ حیات کی تشکیل کرتی ہیں۔ایسا کرنے کے لیے انہوں نے نظم اور غزل دونوں کو ایک علامتی پیرایۂ زبان و بیان عطا کیا۔اس علامتی انداز نے ان کے کلام میں وہ تاثیر پیدا کی جو کم شعرا کو نصیب ہوتی ہے۔فن اور فن کار کے متعلق ''دست صبا'' کے ابتدائیہ میں فیض لکھتے ہیں:

> ''شاعر کا کام محض مشاہدہ ہی نہیں،مجاہدہ بھی اس پر فرض ہے۔گردوپیش کے مضطرب قطروں میں زندگی کے دجلہ کا مشاہدہ اس کی بینائی پر ہے۔اسے دوسروں کو دکھانا اس کی فنی دسترس پر، اس کے بہاؤ میں دخل انداز ہونا اس کے شوق کی صلابت اور لہو کی حرارت پر۔اور یہ تینوں کام مسلسل کاوش اور جدو جہد چاہتے ہیں۔
>
> نظامِ زندگی کسی حوض کا ٹھہرا ہوا،سنگ بستہ،مقید پانی نہیں ہے جسے تماشائی کی ایک غلط انداز نگاہ احاطہ کر سکے۔دور دراز او جھل دشوار گزار پہاڑیوں میں برفیں پگھلتی ہیں،چشمے ابلتے ہیں،ندی نالے پتھروں کو چیر کر، چٹانوں کو کاٹ کر آپس میں ہم کنار ہوتے ہیں اور پھر یہ پانی کٹتا بڑھتا، وادیوں، جنگلوں اور میدانوں میں سمٹتا اور پھیلتا جاتا ہے۔جس دیدۂ بینا نے انسانی تاریخ میں یم زندگی کے یہ نقوش و مراحل نہیں دیکھے اس نے دجلہ کا کیا دیکھا ہے۔پھر شاعر کی نگاہ ان گزشتہ اور حالیہ مقامات تک پہنچ بھی گئی،لیکن ان کی منظر کشی

میں نطق ولب نے یاوری نہ کی یا اگلی منزل تک پہنچنے کے لیے جسم وجاں جہدو
طلب پر راضی نہ ہوئے تو بھی شاعر اپنے فن سے پوری طرح سرخ رو نہیں
ہے۔

اس سلسلے میں وہ آگے لکھتے ہیں:

''غالبًا اس طویل وعریض استعارے کو روز مرہ الفاظ میں بیان کرنا غیر
ضروری ہے۔ مجھے کہنا صرف یہ تھا کہ حیاتِ انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا
ادراک اور اس جدوجہد میں حسب توفیق شرکت، زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا
بھی تقاضا ہے۔''1

ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے کے باوجود فیضؔ کی غزلوں میں اکہرا پن نہیں ہے۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں براہ راست بیان کے بجائے علامتی اظہار کی اہمیت کو سمجھا جس سے زبان کے اس نظام میں تبدیلی آئی جسے ترقی پسند شاعری کی مخصوص لفظیات کی یکسانیت اور تکرار نے بوجھل بنا دیا تھا۔ فیض علامت کی اہمیت اور قوت سے اچھی طرح واقف تھے۔ انہیں پرانی اور کلاسیکی علامتوں کے گہرے اور وسیع مفاہیم ومعنی کی اچھی سمجھ تھی اور انہیں یہ بھی معلوم تھا کہ ابھی ان علامتوں میں مزید معنی پوشیدہ ہیں جن سے زمانۂ حال کے موضوعات ومسائل کی ترجمانی کی جا سکتی ہے۔ ان علائم کے مختلف معنی کے ادراک نے فیض کو ترقی پسند شعرا کے براہ راست بیان کے برعکس رمزیہ اسلوب کی طرف مائل کیا۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک کے اقدار وافکار کی ترجمانی کے باوجود ان کی شاعری کا لب ولہجہ ترقی پسند شاعری سے بڑی حد تک جداگانہ نظر آتا ہے۔ اپنی شاعری میں وسیع تر معنوی امکانات پیدا کرنے کی غرض سے فیض ان پرانی علامتوں کی طرف متوجہ ہوئے جن میں نئے معنی کی جستجو بہ آسانی کی جا سکتی تھی۔ بہر حال یہ کہنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ فیض ہی ایسے شاعر ہیں جو اقبال کے بعد شعوری طور پر علامت کی طرف مائل ہوئے اور پرانی علامتوں میں پوشیدہ نئے مفاہیم کی تلاش کے ذریعے ان علائم کی معنویت کو بڑی حد تک تبدیل کیا۔ پرانی اور کلاسیکی علامتوں کو استعمال کرنے کی وجہ سے فیض کا علامتی نظام سوداؔ اور میرؔ کے علامتی نظام کی طرح معلوم ہوتا ہے لیکن مفاہیم کے اعتبار سے اس پرانے علامتی نظام میں نئی معنویت پیدا کی گئی ہے۔ فیض کی غزلوں میں چمن، قفس، صبا، ساقی، میخانہ، محتسب، رقیب، رند، زاہد، بولہوس وغیرہ علامتیں اپنے تلازمات کے ساتھ مل کر نئی اور معاصر معنویتوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ فیض وہ منفرد غزل گو ہیں جن کے یہاں یہ کلاسیکی علامتیں ایک الگ رنگ میں نظر آتی ہیں۔ آئندہ سطور میں فیض کی غزلوں میں مستعمل ان علامتوں پر گفتگو کی جائے گی جنہیں فیض نے تہذیبی،

سیاسی، سماجی، معاشی اور کچھ جگہوں پر مذہبی تناظر میں استعمال کیا ہے۔

فیض نے اپنی غزلوں میں گلشن اور اس کے متعلقات کو بڑی خوبی سے علامتی انداز میں پیش کیا ہے جو اس عہد کے حالات کی ترجمانی کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ اس علامت کو فیض نے دنیا، وطن، ملک اور زندگی کے مفہوم میں بے حد دل کشی سے استعمال کیا ہے۔ فیض روس کے اشتراکی نظام سے بے حد متاثر تھے اور وہ اشتراکیت کو نسبتاً بہتر اندازِ زیست سمجھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے گلشن، گلستاں، چمن کی کلاسیکی علامتوں کو استعمال کر کے اپنے اشعار میں معنی کا ایک جہاں آباد کیا ہے۔ مثال کے طور پر ان کا ایک مشہور شعر ملاحظہ ہو:

گلوں میں رنگ بھرے بادِ نو بہار چلے
چلے بھی آؤ کہ گلشن کا کاروبار چلے

مذکورہ بالا شعر میں اشتراکیت کو بادِ نو بہار کہہ کر گلشن یعنی ملک میں اس نظام کے لیے خیر مقدمی جذبات کا اظہار کیا ہے۔ اس مفہوم کے علاوہ یہ شعر رومانیت کی طرف بھی ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ گلشن یا گلستاں ان کی غزل میں کثرت سے استعمال ہونے والی علامت ہے اور جن اشعار میں یہ الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ اپنی جگہ بے مثال ہیں۔ اس سلسلے کے چند اشعار فیض کی غزلوں سے ملاحظہ فرمائیے:

وہ رنگ ہے امسال گلستاں کی فضا کا
اوجھل ہوئی دیوارِ قفس حدِ نظر سے

صبا پھر ہمیں پوچھتی پھر رہی ہے
چمن کو سجانے کے دن آ رہے ہیں

نہ گل کھلے ہیں، نہ ان سے ملے، نہ مَے پی ہے
عجیب رنگ میں اب کے بہار گزری ہے

چمن پہ غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

قفس ہے بس میں تمہارے، تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتشِ گل کے نکھار کا موسم

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دی دستک
سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے

نوائے مرغ کو کہتے ہیں اب زیان چمن
کھلے نہ پھول، اسے انتظام کہتے ہیں

دستِ صیاد بھی عاجز ہے کفِ گلچیں بھی
بوئے گل ٹھہری نہ بلبل کی زباں ٹھہری

آئے گی فیضؔ اک دن بادِ بہار لے کر
تسلیمِ مے فروشاں، پیغامِ مے گساراں

بادِ خزاں کا شکر کرو، فیض، جس کے ہاتھ
نامے کسی بہار شمائل سے آئے ہیں

غرورِ سرو وسمن سے کہہ دو کہ پھر وہی تاجدار ہوں گے
جو خار وخس والیِ چمن تھے عروجِ سرو وسمن سے پہلے

شاخ پر خونِ گل رواں ہے وہی
شوخیِ رنگِ گلستاں ہے وہی

قفس اداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو
کہیں تو بہرِ خدا آج ذکرِ یار چلے

ہم اہلِ قفس تنہا بھی نہیں، ہر روز نسیمِ صبحِ وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

درج بالا اشعار میں شاعر نے گلستاں، قفس، صبا، چمن، گل، بہار، گلچیں، مرغ، پھول، دستِ صیاد، کفِ گلچیں، خزاں اور بہار وغیرہ کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ الفاظ اپنے لغوی معنی کی ادائیگی کے ساتھ ساتھ دوسرے مفاہیم کو بھی بڑی حُسن وخوبی کے ساتھ ادا کرتے ہیں۔ مذکورہ بالا تمام اشعار فیض نے عزیز وطن ہندوستان کو انگریزوں کے ہاتھوں سے آزادی ملنے کے بعد لکھے۔ ان اشعار کی تفہیم سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ملک کو صرف اور صرف انگریزوں کے تسلط سے ہی آزادی ملی تھی لیکن جبر وظلم اور غریبوں، مسکینوں، محنت کش طبقوں کا استحصال اسی طرح جاری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فیضؔ خود کو اسی کرب میں مبتلا محسوس کرتے ہیں جس کرب میں وہ آزادی سے قبل مبتلا تھے۔

آخر شب کے ہم سفر فیضؔ نہ جانے کیا ہوئے
رہ گئی کس جگہ صبا صبح کدھر نکل گئی

لو سنی گئی ہماری یوں پھرے ہیں دن کہ پھر سے
وہی گوشۂ قفس ہے وہی فصلِ گل کا ماتم

ان دونوں اشعار میں تقریباً یکساں مفہوم ادا ہوئے ہیں لیکن دونوں اشعار کے لہجے مختلف ہیں۔ایک شعر کا لہجہ حزنیہ ہے اور دوسرے کا طنزیہ۔ پہلے شعر میں اس بات پر افسوس کیا جا رہا ہے کہ ہمارے ساتھ آزادی کی جنگ کے آخری مراحل میں شامل لوگ کیا ہوئے اور وہ تعمیری قوت یعنی صبا جس نے حصولِ آزادی میں اہم کردار ادا کیا تھا، کہاں رہ گئی اور صبح یعنی آزادی جس کا ہم نے خواب دیکھا تھا اور جسے حاصل بھی کرلیا تھا وہ آزادی اب کہاں چلی گئی ہے۔ 'صبح کدھر نکل گئی' کے فقرے میں ایک ملال آمیز طنز ہے یعنی جس آزادی کے ہم خواہاں تھے اور جس کے کے لیے اتنی قربانیاں دیں درحقیقت یہ وہ آزادی ہے ہی نہیں۔

دوسرے شعر میں اسی موضوع کو ازسرِ نو پیش کیا گیا ہے۔'لوٹ لی گئی ہماری' سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ہمیں آزادی کچھ اس انداز سے ملی کہ اس آزادی میں بھی ہم اسیر ہیں۔ یہ اسیری ایسی ہے جس کا سفر مسلسل جاری رہنے والا ہے۔یہی وجہ ہے کہ ہم فصل گل کا ماتم پھر سے کرنے لگے ہیں۔ 'گوشۂ قفس' اور 'فصلِ گل کا ماتم' اپنے ہی نظام کی اسیری اور اس سے آزاد ہونے کی جدوجہد کو ظاہر کرتے ہیں۔ پہلے شعر کی بازگشت اس شعر میں اس طرح ہے کہ جو آزادی ہمیں ملی ہے وہ اسیری کے مترادف ہے یعنی اس نے ہماری حاصل کی ہوئی آزادی کو سلب کرلیا ہے۔ یہ آزادی سراب کی مانند ہے۔ درحقیقت اس کے پس پشت قید و بند ہے جو بیرونی حکومت کے زمانے میں تھی گویا آزادی حاصل کرنے کے بعد بھی ہم اس منزل کو پانے سے محروم رہے جس کی حصول یابی کے لیے ہم نے تمام عمر جد وجہد کی تھی۔

تمھیں کہو رند و محتسب میں ہے آج شب کون فرق ایسا
یہ آ کے بیٹھے ہیں مے کدے میں، وہ اُٹھ کے آئے ہیں میکدے سے

محتسب کی خیر، اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا، ساقی کا، مے کا، خم کا، پیمانے کا نام

کچھ محتسبوں کی خلوت میں، کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے
ہم بادہ کشوں کے حصے کی، اب جام میں کم تر جاتی ہے

آشفتہ سر ہیں، محتسبوں، منہ نہ آئیو
سر بیچ دیں تو فکرِ دل و جاں عدو کریں

صفِ زاہداں ہے تو بے یقیں، صفِ میکشاں ہے تو بے طلب
نہ وہ صبح درود و وضو کی ہے، نہ وہ شام جام و سبو کی ہے

پھر وہ جاں بلبی لذتِ مے سے پہلے
پھر وہ محفل جو خرابات نہ ہونے پائی

یوں پیرِ مغاں شیخِ حرم سے یک جاں
میخانے میں کم ظرفی پرہیز بہت ہے

یہ برہمن کا کرم، وہ عطائے شیخِ حرم
کبھی حیات کبھی مے حرام ہوتی رہی

فیض کیا جانیے یار کس آس پر منتظر ہیں کہ لائے گا کوئی خبر
مے کشوں پر ہوا محتسب مہرباں، دل فگاروں پر قاتل کو پیار آ گیا

مذکورہ بالا اشعار میں سے چند کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے جس سے ان اشعار میں موجود نئے علامتی نظام کو سمجھنے میں آسانی ہوگی:۔

محتسب کی خیر، اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا، ساقی کا، مے کا، خم کا، پیمانے کا نام

درج بالا شعر میں رند، ساقی، خم، مے اور پیمانہ کو ملکی نظام کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ محتسب

اس صاحب اقتدار طبقے کی علامت ہے جو ہم پر مسلط ہے۔ ملکی نظام کے تمام اجزاء (مے، پیمانہ، رند، ساقی، خم) مسلط کیے ہوئے صاحب اقتدار طبقہ کے تابع ہیں جس کی وجہ سے ان کی سربلندی قائم ہے۔ شعر میں اپنے ملکی نظام پر طنز کرتے ہوئے فیض کہتے ہیں کہ ہمارے نظام کے تمام اجزا کی سربلندی اس نظام کی مرہون ہے جو مستعار ہے۔ رند، ساقی، خم اور پیمانہ وہ قومی اور سیاسی رہنما بھی ہو سکتے ہیں جن کے منہ میں دوسروں کی زبانیں ہیں۔ یہ رہنما ہماری قیادت کے نام پر ہمیں گمراہ کرتے اور انعام و اکرام سے سرفراز و سربلند ہوتے ہیں۔

صفِ زاہداں ہے تو بے یقیں، صفِ میکشاں ہے تو بے طلب
نہ وہ صبح درود و وضو کی ہے، نہ وہ شام جام و سبو کی ہے

شعر میں 'زاہداں' کو راہ نما کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور 'میکشاں' مردِ مجاہد کی علامت ہے۔ اسی طرح 'صبح' نظامِ نو کی، 'درود و وضو' صداقت کی، 'شام' غلامی اور 'جام و سبو' حرارت و ولولہ کی علامت ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہمارے راہ نما اب قابلِ اعتماد نہیں اور ظالم حکومت کو اقتدار سے بے دخل کرنے والے مجاہد جو حصولِ آزادی کے لیے ہر حال میں کوشاں تھے ان میں کوئی جوش و ولولہ نہیں۔ انہوں نے غریب کسان و مزدور اور بے بس و لاچار عوام پر ظلم کرنے والے حاکم کے اقتدار کو قبول کر لیا ہے۔ نظامِ نو کی صداقت مشکوک ہو گئی ہے کیوں کہ اس غلامی سے آزادی حاصل کرنے کا نہ جوش و ولولہ ہے اور نہ ہی اس کے لیے متحرک ہیں۔ یعنی غلامی کی زندگی گزارنے اور نظامِ نو کا مطالبہ کرنے والے اب خاموش ہیں۔ جن کی سربراہی میں ہم نظامِ نو کو رائج کرنے کی جنگ لڑ رہے تھے، ان کی بے اعتمادی نے نظامِ نو کے آنے اور رائج ہونے کی امید کو ختم کر دیا ہے۔ چوں کہ درود و وضو رویے اور عمل کی صداقت کو ظاہر کرتے ہیں اور جام و سبو زندگی کی حرارت کو۔ ہم دونوں سے ہی محروم ہیں۔ اس لیے مقصد کی حصول یابی مشکل ہی نہیں محال بھی ہے۔

فیض کیا جانیے یار کس آس پر منتظر ہیں کہ لائے گا کوئی خبر
مے کشوں پر ہوا محتسب مہرباں، دل فگاروں پر قاتل کو پیار آ گیا

شاعر کو اس بات کا علم ہے کہ جس آزادی کو حاصل کرنے کی جنگ ہم لڑ رہے ہیں اس میں کامیابی نہیں مل

سکتی کیوں کہ مجاہدِ آزادی (یار) نہ جانے کس خوش آئند خبر کے منتظر ہیں جب کہ صاحبِ اقتدار طبقہ (محتسب) اپنے ہم نواؤں (میکشوں) پر مہربان ہوگیا ہے اور جو واقعی برسرِ پیکار (دل فگار) ہیں ان کو صفحۂ ہستی سے مٹایا جارہا ہے۔ اس لیے کسی خوش آئند خبر (آزادی) کا انتظار فضول ہے۔

ان اشعار کے تجزیے سے واضح ہوتا ہے کہ فیض کے یہاں پرانی علامتوں میں نئے مفاہیم اور نئی معنویت موجود ہے ہیں۔ ان پرانی علامتوں اور ان کے تلازموں کے مفاہیم اتنے واضح، روشن اور صاف ہیں کہ ان کے الگ الگ مفاہیم بتانے کی ضرورت معلوم نہیں پڑتی۔

فیضؔ کے یہاں علامتوں میں یکسانیت نہیں ہے۔ یہ علامتیں مختلف اشعار میں مختلف معنی میں استعمال ہوئی ہیں۔ واعظ، شیخ، زاہد اور محتسب صاحبانِ اقتدار کا مفہوم ادا کرنے کے ساتھ ساتھ راہ نماؤں اور قائدوں کا مفہوم بھی ادا کرتے ہیں۔ یہ ایسے رہنما ہیں جن میں صداقت نہیں ہے اور در پردہ صاحبانِ اقتدار کے ہم نوا ہیں۔ رند و میکش ایک طرف انقلابیوں، باغیوں اور نظامِ نو کے طلب گاروں کی علامت ہیں تو دوسری طرف ایسے اشخاص کی بھی علامت ہیں جو باغیوں اور انقلابیوں کا محض لبادہ اوڑھے ہوئے ہیں۔ حقیقتاً نہ یہ باغی ہیں اور نہ ہی انقلابی۔

فیضؔ کے یہاں 'صبح'، نظامِ نو اور آزادی کی علامت ہے جبکہ 'شام' غلامی کی علامت ہے۔ 'میخانہ' و 'میکدہ' ہمارے نجی نظام کے ساتھ ساتھ وطن کی علامت بھی ہے۔ 'گل'، سیاسی آدرش اور سیاسی مسلک کی علامت بھی ہے اور اس خوش گوار فضا کی علامت بھی ہے جس کے ہم منتظر ہیں۔ 'صیاد' ایک طرف ملک میں قائم ہونے والی اس نئی حکومت کی علامت ہے جس نے ہمیں دوبارہ گوشۂ قفس میں پہنچا دیا ہے اور دوسری طرف مغربی اقتدار اور اشتراکیت دشمن قوتوں کی علامت بھی ہے۔ 'رقیب' مخالف قوتوں کی علامت ہے۔

علی سردار جعفری

علی سردار جعفری کا شمار ترقی پسند ادبی تحریک سے وابستہ اردو کے عظیم شاعروں میں ہوتا ہے۔ ان کی شخصیت ہمہ جہت پہلوؤں کی حامل ہے۔ وہ بیک وقت ایک اچھے شاعر اور نقاد کی حیثیت سے جانے جاتے ہیں۔ وحید اختر لکھتے ہیں:۔

''سردار جعفری نے ایک عمر میں کئی عمر ہی نہیں گزاریں بلکہ ہر عمر میں مختلف سطحوں پر اپنے زندہ ہونے کا ثبوت بھی دیا ہے، یہ بنیادی طور پر شاعر ہیں لیکن اسی کے ساتھ ادب کے اچھے ناقد بھی ہیں، بے مثال مقرر بھی ہیں، کلاسیکی ادب کی شارح بھی، سیاسی رہنما بھی اور ادبی نظریہ ساز بھی۔'' 2

بنیادی طور پر وہ نظم کے شاعر تھے لیکن انہوں نے غزلیں بھی کہیں، جن کا خاصہ یہ ہے کہ وہ مسلسل اور مربوط ہیں ساتھ ہی ساتھ ان میں ایک جذباتی روبھی پائی جاتی ہے اس کے علاوہ ان میں ایک ایسا صوتی آہنگ ہے جو اپنی مثال آپ ہے۔ چوں کہ وہ ایک دردمند دل کے مالک تھے اور سماج و کائنات میں اصلاحی کارفرمائیوں کی ضرورت محسوس کرتے تھے۔ یعنی قوم وملت کی خوش حالی وترقی ان کا خواب تھا۔ اسی لیے انہوں نے اپنی پوری شاعری کو امن وسلامتی کا پیغامبر بنا کر اہلِ ادب کے روبرو پیش کیا۔ ان کے یہاں یقین بلندیوں پر فائز نظر آتا تھا۔ وہ بداعتقادی کے شکار نہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا جو بھی خیال ونصب العین تھا وہ مستحکم طور سے آگے بڑھتا گیا۔

عام طور پر یہ مانا جاتا ہے کہ علی سردار جعفری نظم کے شاعر تھے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ اردو ادب میں غزل کے راستے سے داخل ہوئے۔ یہ الگ بات ہے کہ غزل کو وہ زیادہ وقت نہ دے سکے۔

دامن جھٹک کے وادیِ غم سے گزر گیا
اٹھ اٹھ کے دیکھتی رہی گرد سفر مجھے

مذکورہ بالا شعر کے متعلق رفعت سروش کہتے ہیں کہ

''سردار جعفری عنفوان شباب میں اپنے س شعر کے ساتھ مطلع شاعری پر طلوع ہوئے''۔ 3

سردار جعفری کے مذکورہ بالا شعر (بقول رفعت سروش ان کا پہلا غزلیہ شعر) میں علامتی رنگ کو صاف دیکھا جا سکتا ہے۔ 'وادیِ غم' ان کی زندگی کے وہ دشوار کن اوقات اور لمحات کی علامت ہے جن سے شاعر بڑی سفا کی سے گزر چکا ہے۔ جب کہ 'گردِ سفر' سے ذہن ان تمام اشیاء کی جانب منتقل ہوتا ہے جسے الوداع کہہ کر نئی منزل کی حصولیابی ہوئی ہے۔ شعر کی تفہیم سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں غزل کا روایتی لہجہ نہیں بلکہ ایک باغیانہ تیور ہے۔

غزل ادب کی وہ صنفِ سخن ہے جس نے تمام حالات میں زندگی کے حقائق کی ترجمانی کا حق ادا کیا ہے اور یہی وہ خوبی ہے جو غزل کو ابن الوقت اور ہر دل عزیز بنائے ہوئے ہے۔ علی سردار جعفری کے بنیادی اور عمومی موضوعات بھوک، افلاس، غلامی کے خلاف بغاوت، آزادی کی خواہش، استحصالی نظام کی نفی، جمہوریت و اشتراکیت کی بحالی اور امن و مساوات ہیں۔

حسن کی رنگین ادائیں کار گر ہوتی گئیں
عشق کی بیباکیاں بے باک تر ہوتی گئیں

مذکورہ بالا شعر میں حسن ان لیڈروں اور رہنماؤں کی علامت ہے جو عوام کو گمراہ کرنے کے لیے محض وعدہ کرتے ہیں اور ان کے یہ وعدے کبھی پورے نہیں ہوتے۔ اس کے برعکس عشق ان مجاہدوں کی علامت ہے جو ان ظالم رہنماؤں کے خلاف آواز بلند کر کے عوام کے حقوق کی حفاظت کرتے ہیں۔ مختصر یہ کہ جیسے جیسے ظلم اور استحصال میں اضافہ ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے اس جبر و ظلم اور استحصال سے مقابلہ کرنے کی طاقتوں میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے۔

آرزوئیں نارسائی کا گلہ کرتی رہیں
اور وہ زلفیں زینت دوش و کمر ہوتی گئیں

حسرتِ دل ہے ساقیِ محفل، ڈھلتی ہے صہبائے خیال
شامِ تمنا خون سے رنگین، اشک سے روشن صبح جمال

مذکورہ بالا اشعار پہلی نظر میں رومانیت کے پیرہن میں ملبوس نظر آتے ہیں۔ لیکن ان اشعار کی تہہ میں غوطہ

زن ہونے کے بعد واضح ہوجاتا ہے کہ یہ مختلف معنی ومفاہیم کی نمائندگی کررہے ہیں جو ہر عہد کے سماجی، معاشی اور سیاسی حالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔

خود کبھی موجِ تلاطم سے نہ نکلے باہر
پار جو سارے زمانے کو اتار آتے ہیں

ابھی تو خاشاک کے لیے ہے ہزار طوفان کی ضرورت
اٹھی تھی جو پیچ وتاب کھاتی یہ موجِ گنگ وجمن وہی ہے

موج و گرداب و تلاطم کا تقاضہ ہے کچھ اور
رہیے محتاط تو بس طالب ساحل رہیے

سمندروں کے تلاطم نے مجھ کو پالا ہے
چمک رہا ہوں اسی واسطے گہر کی طرح

ان اشعار میں شاعر نے موج وتلاطم، طوفان اور موج وگرداب جیسے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ الفاظ ایک معنی کے متحمل ہیں۔ لیکن شاعر نے اسے کبھی مصائب وپریشانی کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے تو کبھی انقلاب کی علامت کے طور پر۔

ابھی تو خاشاک کے لیے ہے ہزار طوفان کی ضرورت
اٹھی تھی جو پیچ وتاب کھاتی یہ موجِ گنگ وجمن وہی ہے

شعر میں خاشاک یعنی کوڑا کرکٹ سماج میں موجود اُن اشخاص کی علامت ہے جن کی ضرورت ایک اچھے سماج میں نہیں ہوتی۔ یہ اشخاص تعصب پسند ہوتے ہیں جن کا کام سماج میں محض نفرت اور نااتفاقی پھیلانا ہوتا ہے جب کہ طوفان اس انقلاب کی علامت ہے جو ہندومسلم اتحاد کا مرہون منت ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں

مشتمل ''موجِ گنگ وجمن'' اسی گنگا جمنی تہذیب کی علامت ہے جواس طوفان یعنی انقلاب کا پیش خیمہ ہے۔ جب گنگا جمنی تہذیب کا یہ طوفان آئے گا تو سماج میں موجود خاشاک خود بہ خود صاف ہو جائیں گے۔ جب گنگا جمنی تہذیب کا غلبہ ہوگا تو بلاتفریق مذہب وملت ہر شخص ایک دوسرے سے محبت کرے گا اور ایک دوسرے کے سکھ دکھ کا ساتھی ہوگا۔اس کے علاوہ خاشاک سے ذہن سماج میں موجود غربت، بھوک، افلاس، بے روزگاری، لاعلمی وغیرہ کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔جس سے سماج میں مختلف قسم کی برائیاں جنم لیتی ہیں۔ جب کہ طوفان، غربت، بھوک وافلاس سے نجات، روزگار اور علم کی نمائندگی کرتا ہے۔

سمندروں کے تلاتم نے مجھ کو پالا ہے
چمک رہا ہوں اسی واسطے گہر کی طرح

درج بالا شعر میں سمندر دنیا کی، تلاطم مصائب و پریشانی کی اور گہر اس شخص کی علامت ہے جس سے سماج یا خاندان کے وقار اور عزت وعظمت میں اضافہ ہوتا ہے۔ دراصل صدف جس سیپ میں رہتی ہے اس کی اہمیت دوسری سیپ کے مقابلے میں زیادہ ہوتی ہے۔اس طرح سیپ گھر یا سماج کی علامت ہے۔

علی سردار جعفری نے اپنی غزلوں کے وسیلے سے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ 1947ء میں انگریزوں سے آزادی ملنے کے بعد بھی ملک کے حالات کم وبیش ویسے ہی رہے جیسے آزادی سے قبل تھے۔ جو ظلم وستم، بھوک مری، غربت، افلاس، سماجی، سیاسی اور معاشی نابرابری آزادی سے قبل تھیں وہ آزادی کے بعد بھی ہیں۔ان حالات کو غزلوں میں پیش کرنے کے لیے علی سردار جعفری نے مختلف علائم کا سہارا لیا ہے۔جن میں قاتل، نظامِ دار ورسن، دیوار ودر، صیاد وگلچیں، نظامِ گلشن، شاخِ گل، شاخِ آشیانہ، چراغِ انجمن، لالہ رو اور داغِ آرزو جیسی علامتیں اہم ہیں۔ان علامتوں سے متعلق اشعار ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔

سکوں میسر جو ہو تو کیوں کر، ہجومِ رنج ومحن وہی ہے
بدل گئے ہیں اگر چہ قاتل، نظامِ دار و رسن وہی ہے

ابھی تو دیوار و در پہ منڈلا رہے ہیں بیکاریوں کے سائے
ملوں کے اعصاب کا تشنج وہی رگوں کی تھکن وہی ہے

مرے لیے ایک سے ہیں دونوں وہ کوئی صیاد ہو کہ گلچیں
نظامِ گلشن میں شاخِ گل سے الگ نہیں شاخِ آشیانہ

چراغِ انجمن حیرتِ نظارہ تھے
وہ لالہ رو جنہیں اب داغِ آرزو کہیے

مذکورہ بالا اشعار میں 'قاتل' حاکمِ وقت کی علامت ہے جب کہ 'نظامِ دار ورسن' سے ذہن ملکی نظام کی جانب منتقل ہوتا ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ملک کے حاکم تبدیل ہو جانے کے بعد بھی جبر وظلم اسی طور سے جاری ہے جیسے پہلے تھا۔ پہلے بھی مظلوم طبقے کا استحصال کیا جاتا تھا اور اب بھی کیا جارہا ہے۔ دوسرے شعر میں ''دیوار و در'' ملک یا سماج کی علامت ہے۔

مرے لیے ایک سے ہیں دونوں وہ کوئی صیاد ہو کہ گلچیں
نظامِ گلشن میں شاخِ گل سے الگ نہیں شاخِ آشیانہ

شعر میں آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد کے ملکی نظام کو موضوع بنایا گیا ہے۔ صیاد ان انگریزوں کی علامت ہے جو آزادی سے قبل ہندوستان کے حاکم تھے اور ہندوستانی عوام اپنے ہی ملک میں محکوم تھی۔ گلچیں ان لیڈران کی علامت ہے جو ملک کے آزاد ہونے کے بعد یہاں کے حاکم بنے۔ گلشن ملک ہندوستان کی علامت ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر نے صیاد کی نسبت سے آشیانہ اور گلچیں کی نسبت سے شاخِ گل کو استعمال کیا ہے۔ یعنی جس طرح صیاد کسی طائر کو قید کرتا ہے تو اس کا آشیانہ ویران ہو جاتا ہے اسی طرح گلچیں شاخِ گل سے جب گل کو توڑتا ہے تو وہ بھی ویران ہو جاتی ہے۔ اس طرح ملک کا نظام جیسے آزادی سے قبل تھا اب بھی ویسے ہی ہے۔ اگر کچھ تبدیل ہوا ہے تو وہ ہے حاکم۔

خزاں، بہار، چمن، مرغ، خونِ جگر، کلی، پھول، باغ، گلدستہ، خار، شاخِ گل وغیرہ علامتوں کو علی سردار جعفری نے اپنی غزلوں میں استعمال کیا ہے جس کی مثالیں درج ذیل اشعار میں موجود ہیں۔

جہاں جہاں بھی خزاں ہے وہیں ہے بہار
چمن چمن یہی افسانۂ نمو کہیے

کرنا ہے ابھی خونِ جگر صرف بہاراں
کچھ دیر اٹھانا ہے ابھی نازِ خزاں اور

قید، چمن بھی بن جاتا ہے
مرغِ چمن آزاد نہیں ہے

ایک اک کر کے کھلی تھیں کلیاں، ایک اک کر کے پھول گئے
ایک اک کر کے ہم سے بچھڑے باغِ جہاں میں یار بہت

زخم کہو یا کھلتی کلیاں، ہاتھ مگر گلدستہ ہے
باغِ وفا سے ہم نے چُنے ہیں پھول بہت اور خار بہت

خزاں ہے چار دن کی پھر بہاراں
چمن، محبوب، جشنِ مَے گساراں

ابر نسیاں کی نہ برکت ہے نہ فیضانِ بہار
قطرے گم ہو گئے تعمیرِ گہر سے پہلے

شاخِ گل ہے کہ یہ تلوار کھنچی ہے یارو
باغ میں کیسی ہوا آج چلی ہے یارو

کٹ رہی ہے اور کٹ چکتی نہیں فصلِ خزاں
تیز تر اک اور تیغِ نوبہاراں چاہیے

موسم رنگ بھی ہے، فصلِ خزاں بھی طاری
دیکھنا خون کے دھبے ہیں کہ ہے گلکاری

مذکورہ بالا اشعار میں 'خزاں' آلام ومصائب اور غلامی ومحکومی کی علامت ہے۔ 'بہار' خوشی اور آزادی کی علامت ہے، 'چمن' اور 'باغ' ملک کی علامت ہے۔ 'مرغ'، 'کلی' اور 'پھول' سے ذہن عوام کی جانب منتقل ہوتا ہے۔ 'خار' آلام ومصائب اور پریشانی کی علامت ہے ان علائم سے ذہن دوسری معنی ومفاہیم کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا
راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

تیغ منصف ہو جہاں، دارورسن ہوں شاہد
بے گنہ کون ہے، اس شہر میں قاتل کے سوا

مقتل شوق کے آداب نرالے ہیں بہت
دل بھی قاتل کو دیا کرتے ہیں سر سے پہلے

کس سے پوچھیں کون بتائے، صبح کی کب پھوٹے گی کرن
رات کی سرحد مقتل مقتل، باندھ کے نکلو سر سے کفن

درج بالا سطور میں 'قاتل' اور اس کے تلازمات سے متعلق اشعار پیش کیے گئے ہیں جن میں سے چند اشعار کا تجزیہ ذیل میں پیش کیا جاتا ہے۔ جس سے ان میں پوشیدہ علامتی مفاہیم کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔

کام اب کوئی نہ آئے گا بس اک دل کے سوا
راستے بند ہیں سب کوچۂ قاتل کے سوا

دل حق اور صداقت کی علامت ہے۔ راستے منزلِ مقصود اور ہمارے درمیان کے وہ ذرائع ہیں جس سے منزل تک پہنچا جا سکتا ہے۔ المیہ یہ ہے کہ منزل تک پہنچنے کے تمام راستے (ذرائع) بند کر دیے گئے ہیں یا ان پر پابندی عائد کر دی گئی ہیں۔ ایسے میں واحد راستہ ہمیں میسر ہے جو کوچۂ قاتل ہے۔ کوچۂ قاتل سے گزرنے کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کے تابع ہو جائیں یا شہید کر دیے جائیں۔ لہٰذا اس مشکل راستے پر حق اور صداقت ہی ہمارے کام آ سکتی ہے۔ حق اور صداقت پر ہم اپنی جان کو قربان کر سکتے ہیں لیکن ظالم کی اتباع کرنا کسی صورت قابلِ قبول نہیں ہے۔ قاتل ان رہنماؤں، حکمرانوں اور لیڈروں کی علامت ہے جو غریبوں اور مفلسوں پر ظلم کرتے اور سماج میں فساد برپا کرتے ہیں۔

کس سے پوچھیں کون بتائے، صبح کی کب پھوٹے گی کرن
رات کی سرحد مقتل مقتل، باندھ کے نکلو سر سے کفن

'صبح' آزادی کی علامت ہے اور 'رات' غلامی کی۔ شعر میں 'مقتل' کی مناسبت سے 'کفن' لفظ کا استعمال کیا گیا ہے۔ مقتل وہ جگہ ہے جہاں مجاہدین کی جان لے کر انہیں شہید کیا جاتا ہے۔ اسی لیے شاعر نے سر پر کفن باندھ کے نکلنے کی بات کی ہے۔ مجموعی طور پر شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ غلامی کا دور بڑا طویل ہے۔ کسی کو کوئی اندازہ نہیں ہے کہ آزادی کب ہمارا مقدر بنے گی لیکن یہ حقیقت واضح ہے کہ حصولِ آزادی کے لیے ہمیں اپنی جانوں کو قربان کرنا ہوگا۔

بچوں کے میٹھے ہونٹوں پر پیاس کی سوکھی ریت جمی
دودھ کی دھاریں گائے کے تھن سے گر گئیں ناگوں کے پھن میں

مذکورہ بالا شعر ایک طرف ہمارے سماج میں موجود برائی و بے حسی کو اجاگر کرتا ہے تو دوسری طرف شعر میں موجود لفظ ''ناگوں'' سے مختلف مفاہیم اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ ناگ یا سانپ ایک ایسا جانور ہے جسے جتنا بھی کھلایا یا پلایا جائے ایک دن وہ اپنے مالک کو ہی کاٹتا ہے۔ غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ سانپ اس شخص کی علامت ہے جو

بظاہر تو ہمدرد بنتے ہیں لیکن غداری ان کے خمیر میں موجود ہوتی ہے۔ یہ شعر موجودہ دور کے ان لیڈران پر بھی منطبق آتا ہے جو عوام سے ووٹ لینے کی غرض سے بڑے بڑے وعدے کرتے ہیں لیکن جیسے ہی یہ منتخب کر لیے جاتے ہیں ویسے ہی اپنے تمام وعدوں کو بھول کر عوام پر ہی ظلم کرنے لگتے ہیں جس سے ان کے خون پسینے کی محنت کا مناسب بدل نہیں مل پاتا ہے۔

چکنا چور ہوا خوابوں کا دلکش، دلچسپ آئینہ
ٹیڑی ترچھی تصویریں ہیں ٹوٹے پھوٹے درپن میں

کج ہے کلاہِ ہجر بھی سر پر، اہلِ دل کی شان نہ پوچھ
روشن اس آئینے میں ہے، جاہ و جلالِ عہدِ وصال

اردو سے قبل آئینہ کو فارسی شاعری میں علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ فارسی کے صوفی شعرا نے اپنی شاعری میں لفظ آئینہ کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ آئینہ کبھی خود پرستی کی علامت رہا ہے تو کبھی دل کی اور کبھی اس کائنات کی۔ فارسی غزل سے ماخوذ یہ علامتیں اردو غزل میں بھی متعدد معنی و مفاہیم کی حامل رہی ہیں۔ علی سردار جعفری کے مذکورہ بالا اشعار میں بھی آئینہ متعدد معنی و مفاہیم کی نمائندگی کرتا ہے۔

راہیں چمک اٹھیں گی خورشید کی مشعل سے
ہمراہ صبا ہوگی خوشبوئے سحر لے کر

شاخِ گل کب سے ہے سینے میں چھپائے ہوئے گل
دیکھیں کب بادِ صبا حکمِ چمن کاری دے

بوئے گل لائی ہے گلشن کی ہوا سے خوش ہے
ہم اسیرانِ قفس بادِ صبا سے خوش ہیں

صبح کے اجالے پر رات کا گماں کیوں ہے
جل رہی ہے کیا دنیا، چرخ پہ دھواں کیوں ہے

مذکورہ بالا اشعار میں 'خورشید کی مشعل' رحمت اور برکت کی علامت ہے۔ 'صبا' وہ پیغامبر ہے جو آزادی کی خوش خبری ہم تک پہنچائے گی اور 'سحر' آزادی کی نمائندگی کرتی ہوئی نظر آتی ہے جب کہ 'رات' سے ذہن غلامی اور ظلم واستحصال کی جانب منتقل ہوتا ہے۔

نارِ نمرود یہی اور یہی گلزارِ خلیل
کوئی آتش نہیں آتش کدۂ ذات کے بعد

علی سردار جعفری نے تلمیحات کو بھی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر درج بالا شعر ملاحظہ فرمائیں جس میں 'نارِ نمرود' بدی کی اور 'گلزارِ خلیل' نیکی کی علامت ہے۔ نیکی اور بدی کے اوصاف ہر انسان کے اندر موجود ہوتے ہیں جو اسے اچھے یا برے اعمال کی جانب گامزن کرتے ہیں۔

علی سردار جعفری نے اپنی غزلوں میں سماجی و سیاسی احساس، سامراج دشمنی، عوام کے دکھ درد کی ترجمانی، سرمایہ داری نظام کے خلاف نبرد آزمائی، جبر واستبداد، استحصال اور ظلم و بے انصافی کے خلاف احتجاج، امنِ عالم، بہترین معاشرے کی آرزومندی جیسے موضوعات کو نظم کیا ہے۔ یہ موضوعات عموماً ترقی پسند تحریک سے وابستہ دوسرے شعرا کے یہاں بھی موجود ہے۔ لیکن علی سردار جعفری نے ان موضوعات کو پیش کرنے کے لیے اظہارِ بیان کا جو پیرایہ اختیار کیا ہے وہ ان کا خاصا ہے۔ انہوں نے پرانے الفاظ میں نئے نئے معنی تلاش کیے ہیں۔ جس سے شعر میں علامتی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ وادیِ غم، گردِ سفر، حسن، عشق، شامِ تمنا، صبحِ جمال، موجِ تلاطم، طوفان، موجِ گنگ وجمن، سمندر، قاتل، دیوار و در، صیاد، گلچیں، نظامِ گلشن، شاخِ گل، شاخِ آشیانہ، چراغِ انجمن، خزاں، بہار، مرغِ چمن، دھواں وغیرہ کے ساتھ ساتھ مختلف تلمیحات کو بھی بطور علامت پیش کیا گیا ہے۔ یہ علامتیں مختلف معنی و مفاہیم کی حامل ہیں۔

جاں نثار اختر

جاں نثار اختر نے مختلف شعری اصناف میں طبع آزمائی کی ہے۔ اردو ادب کی سب سے مقبول و معروف صنفِ سخن 'غزل' کی تعریف اپنے ایک شعر میں اس طرح کرتے ہیں:۔

ہم سے پوچھو کہ غزل کیا ہے غزل کا فن کیا
چند لفظوں میں کوئی آگ لگا دی جائے

جاں نثار اختر نے غزل کو ایک ایسی صنفِ سخن تسلیم کیا ہے جس میں شاعر اپنے احساسات و جذبات کو چند لفظوں میں بیان کر دیتا ہے۔ یہ احساسات و جذبات کسی بھی نوعیت کے ہو سکتے ہیں۔ جاں نثار اختر کی غزل کے متعلق ڈاکٹر وسیم بیگم یوں رقم طراز ہیں:

''جاں نثار اختر نے اپنی غزل میں کلاسیکی شاعری کی پاسداری بھی کی ہے اور اس میں ایک نئی تازگی اور نئے پن کو بھی شامل کیا ہے۔ انہوں نے آج کے انسان کے ذہن کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ دورِ حاضر کا آدمی جن ذہنی اور سماجی مشکلات سے دوچار ہے انہیں حالات کو غزل میں پیش کرنے کی سعی کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کا انسان ان کی شاعری سے ذہنی قربت محسوس کرتا ہے اور ان کی غزل کو پڑھ کر اسے آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ اختر نے انہیں مسائل کی طرف معنی خیز اشارے کیے ہیں۔''[4]

طلوعِ صبح ہے نظریں اٹھا کے دیکھ ذرا
شکستِ ظلمتِ شب مسکرا کے دیکھ ذرا

رات ہی رات ہے، باہر کوئی جھانکے تو سہی
یوں تو آنکھوں میں سبھی خوابِ سحر رکھتے ہیں

صبح کی آس کسی لمحے جو گھٹ جاتی ہے
زندگی سہم کے خوابوں سے لپٹ جاتی ہے

رات رستے سے ہٹے بھی
صبح آنے کو کھڑی ہے

پہلے شعر میں صبح علامت ہے امید، حوصلہ، آرزو، توقع اور آزادی کی۔ جب کہ شب غلامی، ناامیدی اور پست حوصلہ کی علامت ہے۔ دوسرے شعر میں شاعر نے انسان کی اندرونی کیفیات کو اجاگر کیا ہے شعر میں 'رات'، یاس و ناامیدی اور تباہی و بربادی کی علامت ہے اور 'سحر' امید و حوصلہ اور خوش حالی کی علامت ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہر انسان اپنے مستقبل کو لے کر پر امید ہے کہ اس کا مستقبل، ماضی اور حال سے مزید زیادہ خوش حال اور روشن ہوگا لیکن دورِ حاضر میں ہر سمت ظلم واستحصال، یاس و مایوسی اور اندھیرا ہی اندھیرا ہے۔

اُفق اگر چہ پگھلتا دکھائی پڑتا ہے
مجھے تو دور سویرا دکھائی پڑتا ہے

اُفق یعنی آسمان، جس کا پگھلنا یا ٹوٹ کے گرنا عذاب اور پریشانی کی علامت ہے جب کہ سویرا یا صبح عذاب اور پریشانی سے نجات کی علامت ہے۔ درحقیقت میدان میں دور دیکھنے سے ایسا گمان ہوتا ہے کہ آسمان پگھل کر زمین پر گر رہا ہے اور آسمان کا گرنا علامت ہے آلام و مصائب کی۔ لیکن شاعر کو 'دور سویرا نظر آتا ہے'۔ یعنی یہ جو آلام و مصائب ہیں درحقیقت یہیں سے صبح کی کرن پھوٹے گی اور تمام پریشانیاں و بدحالیاں دور ہو جائیں گی۔

انہی گلرنگ دریچوں سے سحر جھانکے گی
کیوں نہ کھلتے ہوئے زخموں کو دعا دی جائے

مذکورہ بالا شعر میں 'سحر' علامت ہے مسرت، خوشی اور آزادی کی جبکہ زخم علامت ہے پریشانی کی۔ اس طرح

شعر کا مفہوم ہوا کہ یہ پریشانیاں اور مصیبتیں بڑھتے بڑھتے ایک دن ختم ہو ہی جائیں گی۔قرآنِ کریم میں اللہ رب العزت ارشاد فرماتا ہے کہ ہر پریشانی کے بعد کشادگی ہے۔'زخم' پریشانی کے ساتھ ساتھ ظلم واستحصال کی علامت بھی ہے۔اس طرح سماجی طور پر شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جب مزدور اور پس ماندہ طبقے پر ظلم واستحصال حد سے بڑھ جاتا ہے تو انقلاب برپا ہوتا ہے۔ایسا انقلاب جو تمام ناانصافیوں کو ختم کر کے ایک ایسا نظام قائم کرتا ہے جس میں سماج کا ہر فرد خواہ وہ کسی بھی طبقے سے تعلق رکھتا ہو برابری کا حق رکھتا ہے۔

کیا سوچ ہے، میں رات میں کیوں جاگ رہا ہوں
یہ کون ہے، جو مجھ سے سوالات کرے ہے

رات کے پیچھے رات چلے
خواب ہوا ہر خوابِ سحر

جاں نثار اختر نے اپنی غزل میں کلاسیکی روایات کو ملحوظ رکھنے کے ساتھ ساتھ اس میں نئی تازگی اور جوش کو بھی شامل کیا ہے۔انہوں نے موجودہ دور کے انسانی ذہن کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔دورِ حاضر میں انسان جن ذہنی اور سماجی مشکلات سے دوچار ہے شاعر نے ان تمام کو علائم کے ذریعے غزل میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔یہی وجہ ہے کہ دورِ حاضر کے قارئین بھی ان کی غزل سے ذہنی قربت محسوس کرتے ہیں۔کلاسیکی شعرا کی مانند جاں نثار اختر نے بھی بہار اور اس کے تلازمات کو اپنی غزلوں میں علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔

بہار کون سی سوغات لے کے آئی ہے
ہمارے زخمِ تمنّا تو آ کے دیکھ ذرا

آراستہ بدن پہ ہیں زخموں کے پیرہن
شاید یہ لوگ کوئے بہاراں سے آئے ہیں

تم نہ آئے پھر چمن میں لوٹ کر
موسمِ گل بار بار آتا رہا

بہار آئے چلی جائے پھر چلی آئے
مگر یہ درد کا موسم نہیں بدلنے کا

مذکورہ بالا اشعار میں 'بہار' کہیں کامیابی، کامرانی، نصرت، خوشی سرور ونشاط کی علامت ہے تو کہیں آزادی کی راہ اور خودمختاری کی علامت ہے۔ بہار کی طرح چمن گلستاں اور اس کے تلازمات کو بھی جاں نثار اختر نے علامتی پیکر میں پیش کیا ہے۔

آج تو کچھ اور بھی بے رنگ ہے خاک چمن
خونِ دل! کل تک نہ تھی تیری ضرورت اس قدر

نہ بوئے گل مہکتی ہے، نہ شاخِ گل لچکتی ہے
ابھی اپنے گلستاں کو گلستاں ہم نہیں کہتے

بہت دل کر کے ہونٹوں کی شگفتہ تازگی دی ہے
چمن مانگا تھا پر اس نے بہ مشکل اک کلی دی ہے

چمن اور اس کے تلازمات سے متعلق درج بالا ان اشعار میں 'چمن' ملک کی علامت ہے اور اس کے تلازمات متعلقات ملک کی علامت ہیں۔ گل کھلنے کی وجہ سے شاخ کا لچکنا اور جھکنا فطری بات ہے۔ اسی طرح گل سے خوشبو کا آنا بھی فطری بات ہے لیکن موجودہ صورتِ حال میں نہ پھول سے خوشبو آرہی ہے اور نہ شاخِ گل لچکنے کا حق رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر اپنے گلستاں کو گلستاں ماننے سے انکار کر رہا ہے۔ علامتی معنوں میں شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہمیں اپنے ہی ملک میں معمولی سے معمولی حقوق بھی میسر نہیں ہیں۔ یہاں محض پابندی اور قید بند ہے۔

تیسرے شعر میں چمن (کُل) اور کلی (جُز) کے ذریعے نامکمل آزادی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ شعر کا

مفہوم یہ ہوا کہ ہم نے جہاں مکمل آزادی کا مطالبہ کیا تھا وہاں ہمیں صرف زندہ رہنے اور سانس لینے کی آزادی میسر آئی ہے۔

جاں نثار اختر نے چراغ، شمع، دیر وحرم، آفتاب، تند ہوائیں، اندھیرا، مشعل، روشنی وغیرہ کو بڑی خوبی سے علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔

ہر ایک سمت سے اک آفتاب ابھرے گا
چراغِ دیر و حرم تو بجھا کے دیکھ ذرا

شعر میں 'آفتاب' انسانیت، بھائی چارگی اور گنگا جمنی تہذیب کی علامت ہے۔ 'چراغِ دیر وحرم' مذاہب کی شدت پسندی کی علامت ہے۔ یوں تو ہر مذہب ہمیں انسانیت اور بھائی چارگی کا درس دیتا ہے لیکن بعض اوقات کچھ شدت پسند اشخاص مذاہب کے پسِ پشت سماج میں نفرت کی آگ پھیلاتے اور انسانیت کا قتل کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شعر میں دیر وحرم کے چراغ کو بجھانے کی بات کی گئی ہے۔

ہم نے ان تُند ہواؤں میں جلائے ہیں چراغ
جن ہواؤں نے اُلٹ دی ہیں بساطیں اکثر

درج بالا شعر میں 'تُند ہوائیں' علامت ہیں ان مخالف قوتوں کی جو انسان کو (اس کے) منزلِ مقصود پر پہنچنے میں ہر قسم کی رکاوٹ پیدا کرتے ہیں۔ شعر میں 'چراغ' فتح ونصرت اور منزل کی علامت ہے۔ علامتی اعتبار سے شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ وہ تمام مخالف قوتیں ہمیشہ محرک رہی ہیں جنہوں نے کامیاب اشخاص کو بھی نیست ونابود کر دیا ہے لیکن ایک ہم ہیں جس نے ان مخالف قوتوں کے باوجود فتح ونصرت کی منازل کو حاصل کیا ہے۔

ان اندھیروں سے نکلنے کی کوئی راہ کرو
خونِ دل سے کوئی مشعل ہی جلاؤ یارو

'اندھیرا' گمراہی اور لاعلمی کی علامت ہے۔ 'مشعل' راہ راست اور علم کی علامت ہے۔ دوسرے مصرعے

میں 'خونِ دل' سے مشعل جلانے کی بات کہی گئی ہے۔ لفظ 'خونِ دل' ذہن کو اخلاص اور خلوص کی جانب منتقل کرتا ہے۔ یعنی اس گمراہی، لاعلمی اور غلامی سے باہر نکلنے کے لیے علم کی شمع کو روشن کرنا ہوگا جس سے صحیح اور غلط میں امتیاز کر کے صراطِ مستقیم پر چلا جا سکے۔

ہم نے جو اپنے لہو سے کل جلائے تھے چراغ
وقت کے ہم راہ ان کی روشنی بڑھتی گئی

مذکورہ بالا شعر میں 'چراغ' وہ سہولیات ہیں جن سے انسان کو نئی زندگی، انصاف اور برابری وغیرہ کے حقوق مل سکتے ہیں یا ملتے ہیں۔ چراغ سے مراد کالج، یونیورسٹی، یا مختلف تعلیمی ادارے لیا جائے تو اس کی روشنی کالج، یونیورسٹی، مدارس اور دیگر تعلیمی اداروں میں تعلیم حاصل کرنے والے طالبِ علم ہیں جو روز بروز علم کی روشنی کو پھیلا رہے ہیں۔ تعلیم ہی واحد ایسا ذریعہ ہے جس سے مختلف برائیوں کو ختم کیا جا سکتا ہے۔

اپنے تاریک مکانوں سے تو باہر جھانکو
زندگی شمع لیے در پہ کھڑی ہے یارو

شعر میں 'اپنے تاریک مکان' سے مراد خود پرستی ہے۔ یعنی انسان اپنی انا اور اپنے تکبر سے باہر نکلنے کے بعد ہی اس دنیا اور کائنات کو سمجھ سکتا ہے اور لطف اندوز ہو سکتا ہے۔ زندگی وہی ہے جو ذات اور کائنات کو ایک ساتھ لے کر چلے۔ ذات اور کائنات سے مراد قدرت کے تمام مناظر اور اس کے نشیب و فراز ہیں جو ہمیں لطف اندوز کرنے کے ساتھ ساتھ ہماری رہنمائی بھی کرتے ہیں۔

مذکورہ بالا مفہوم سے علیحدہ 'تاریک مکان' انسان کی مایوسی اور ناامیدی کی علامت بھی ہے۔ دوسرے مصرعے میں مشتمل 'شمع' حوصلہ، امید، آرزو اور توقع کی علامت ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ یہ زندگی بڑی پُر امید ہے۔ انسان اگر پُر امید نہیں ہے تو اس کا زندہ رہنا بھی موت کے مترادف ہے۔ لہٰذا تمام ناامیدوں اور مایوسیوں سے باہر نکل کر نئی نئی منازل کو طے کرنا ہی زندگی ہے۔ زندگی ہمیں کامیاب ہونے کے نئے نئے مواقع فراہم کرتی ہے۔ ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ ہم مایوسی کو اپنے اندر گھر نہ کرنے دیں۔

کوئی بھی موسم ہو، دل کی آگ کم ہوتی نہیں
مفت کا الزام رکھ دیتے ہیں برساتوں پہ ہم

'دل کی آگ' خواہشات کی علامت ہے اور 'موسم' ہماری زندگی میں پیش آنے والے مختلف حالات کی نمائندگی کرتا ہے۔ 'برسات' زندگی کے بہترین حالات یا ان وسائل کی علامت ہے جن سے خواہشوں کی تکمیل کی جا سکتی ہے یا کی جاتی ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ خواہشیں اتنی زیادہ ہیں کہ وہ کسی صورت ختم نہیں ہوسکتی۔ اس لیے ہم اپنے کم وسائل کو اس کا ذمے دار نہیں کہہ سکتے۔ انسان کی خواہش ایک ایسی آگ ہے جس کو جتنا بجھانے کی کوشش کی جائے وہ اتنا ہی زیادہ بھڑکتی ہے۔ شعر کا دوسرا مفہوم انصاف اور سماجی برابری کے حقوق پر مبنی بھی ہوسکتا ہے۔ سیاسی اعتبار سے شعر کی تفہیم کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ 'موسم' ان رہنماؤں کی علامت ہے جسے ہم چنتے ہیں یا جو ہم پر مسلط کر دیے جاتے ہیں۔ 'برسات' ان رہنماؤں کی علامت ہے جن سے عوام کو انصاف اور بہترین سماجی، معاشی اور سیاسی نظام قائم کرنے کی توقع رکھتی ہے۔ لیکن مختلف مخالف قوتوں کے سبب اور کچھ اپنی کوتاہی کی وجہ سے یہ عوام کی امید پر کھرے نہیں اترتے جس کی وجہ سے عوام کو سب سے زیادہ انہیں سے شکایت ہوتی ہے۔

نشۂ مے سے کہیں پیاس بجھی ہے دل کی
تشنگی اور بڑھا لائے خرابات سے ہم

'نشۂ مے' علم حاصل کرنے کی جستجو کی علامت ہے اور 'خرابات' وہ مقام ہیں جہاں درس وتدریس کا کام انجام دیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ علم کو حاصل کرنے کی جستجو کبھی ختم نہیں ہوسکتی کیوں کہ مکمل علم کی حصول یابی ناممکن ہے۔ جب ہم کوئی علم حاصل کرتے ہیں تو وہ علم ہمارے سامنے علم حاصل کرنے کے نت نئے در وا کر دیتا ہے۔ اس طرح جتنا بھی علم حاصل کر لیا جائے وہ کبھی مکمل نہیں ہوسکتا ہے۔

زندگی ہی تشنگی ٹھہری تو اس کا کیا علاج
جس قدر پیتے گئے ہم تشنگی بڑھتی گئی

درج بالا شعر میں بھی 'تشنگی' علامت ہے خواہشات کی۔ یہ خواہشات اشیا کی بھی ہو سکتی ہیں اور علم کو حاصل کرنے کی بھی۔ شعر میں مشتمل لفظ 'پینا' اکثر و بیش تر مے نوشی کے لیے استعمال ہوتا ہے لیکن اس شعر میں 'پینا' علامت ہے خواہش کے تکمیل کی۔ یعنی ہم جتنی تیزی اور شدت سے اپنی خواہشوں کو پورا کرتے ہیں اتنی ہی تیزی سے نت نئی خواہشات جنم لینے لگتی ہیں۔

اور کیا ہے سیاست کے بازار میں
کچھ کھلونے سجے ہیں دکانوں کے بیچ

مذکورہ بالا شعر مکمل طور پر سیاست پر مبنی ہے جو ہندوستانی سماج اور اس میں رہنے والے افراد کی نمائندگی کرتا ہے۔ شعر میں مستعمل لفظ 'کھلونے' ان اشخاص کی علامت ہے جسے سیاست داں اپنے مفاد کے لیے من چاہے طریقے سے استعمال کرتے ہیں اور 'دکان' وہ سماج ہے جہاں ایسے لوگوں کی کوئی کمی نہیں ہوتی۔

اب شہر میں جینے کے بھی اسباب رہے نا
وہ آگ لگی ہے کہ بجھائے سے بجھے نا

گاؤں کا نام ذہن میں آتے ہی ایک سیدھی سادی زندگی کا تصور ابھرنے لگتا ہے۔ جہاں چھل، کپٹ، دروغ، دھوکہ، جھوٹ، مکر و فریب وغیرہ سے پاک سماج آباد ہوتا ہے۔ جہاں سچائی کا بول بالا ہوتا ہے، لوگ دکھ سکھ میں ایک دوسرے کے کام آتے ہیں اور ضرورت کے وقت ایک دوسرے کی دست گیری کرتے ہیں۔ گاؤں میں فضائی آلودگی سے پاک ایک صاف ستھری آب و ہوا میسر ہوتی ہے۔ کھیتوں سے تازہ سبزیاں (جسے آج Organic کہا جاتا ہے) دستیاب ہوتی ہیں۔ دیسی مرغ اور دیسی مرغی کے انڈے، گائے و بھینس کا تازہ اور خالص دودھ مہیا ہوتا ہے۔ شام ہوتے ہی چوپال لگتی ہے جہاں گاؤں بھر کے جوان اور بزرگ مختلف مسائل پر گفتگو کرتے ہیں اور دیر رات تک یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ کھلیان میں کبڈّی اور باغوں میں لچھی ڈاڑی کا کھیل اور ساون و بھادو میں پیڑوں پر جھولے پڑ جاتے ہیں۔ ہر سمت اُڑتے ہوئے پرندوں کا غول اور چڑیوں کی چہچہاہٹ ہوتی ہے۔ گاؤں کے ان خوب صورت ماحول کو اکثر فلموں میں بڑے پُر کیف اور پُر کشش انداز میں فلمایا جاتا ہے۔ اس کے برعکس شہری زندگی میں گھٹن، تنگ نظری، مادہ پرستی جنس، بازاری، فریبی و دغابازی، پیشہ ور اور چالاک لوگوں

کی آبادی ہوتی ہے۔غرض فضائی آلودگی کے ساتھ ساتھ سماجی، سیاسی اور معاشی آلودگی بھی دامن گیر ہوتی ہے۔

شہر کے تپتے فُٹ پاتھوں پر گاؤں کے موسم ساتھ چلے
بوڑھے برگد ہاتھ سا رکھ دیں میرے جلتے شانوں پر

کس کی دہلیز پہ لے جا کے سجائیں اس کو
بیچ رستے میں کوئی لاش پڑی ہے یارو

لاکھ آوارہ سہی، شہروں کے فُٹ پاتھوں پہ ہم
لاش یہ کس کی لیے پھرتے ہیں ان ہاتھوں پہ ہم

آسودگی کی جان اگر ہے تو گاؤں میں
شہروں کا زہر گھول نہ دینا ہواؤں میں

گاؤں میں آکر شہر بسے
گاؤں بچارے جائیں کدھر

اب شہر میں جینے کے بھی اسباب رہے نا
وہ آگ لگی ہے کہ بجھائے سے بجھے نا

جاں نثار اختر نے اپنی غزلوں میں گاؤں کی خوب صورت زندگی کو ہمیشہ یاد کیا ہے۔انھوں نے' گاؤں' اور اس کے تلازمات کو علامت کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ پہلے شعر میں' بوڑھا برگد' علامت ہے ان بزرگوں کی جن کے لب پر ہمیشہ گاؤں والوں کے لیے دعائیں ہوتی ہیں۔انہیں دعاؤں کا اثر ہے کہ گاؤں سے دور شہر میں مختلف پریشانیوں اور آزمائشوں کے باوجود دل پُرسکون رہتا ہے۔گاؤں کی من موہک یادیں بھی دل کو اطمینان بخشنے کا کام

کرتی ہیں۔

دوسرے اور تیسرے شعر میں 'لاش' گاؤں کی اسی مٹتی ہوئی تہذیب کی علامت ہے جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے۔ گاؤں کی اس تہذیب کو خالص گنگا جمنی تہذیب کہنا بجا ہوگا۔ چوتھے شعر میں 'شہروں کا زہر' شہری زندگی کی گھٹن، تنگ نظری، مادہ پرستی، جنس بازاری، فضائی آلودگی، فریب و دغابازی جیسی لعنتوں کی علامت ہے۔

جاں نثار اختر نے 'قاتل' کو لیڈران، رہنما، ظالم، جابر وغیرہ کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس قبیل چند اشعار ملاحظہ فرمایئے:

جانتے ہوں یا نہ ہوں، پہچاننا مشکل نہیں
ملتی جلتی ہے ہر اک قاتل کی صورت اس قدر

جب لگیں زخم تو قاتل کو دعا دی جائے
ہے یہی رسم تو، یہ رسم اُٹھا دی جائے

چُپ ہے ہر زخمِ گلو، چُپ ہے شہیدوں کا لہو
دستِ قاتل ہے جو محنت کا صلہ مانگے ہے

زمیں ہوگی کسی قاتل کا داماں، ہم نہ کہتے تھے
اکارت جائے گا خونِ شہیداں ہم نہ کہتے تھے

جاں نثار اختر نے انسانی جذبات و احساسات کا بھرپور خیال رکھا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ شعرا کا دل عام انسان سے زیادہ حساس ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دیگر اشخاص کے مقابلے میں وہ اپنے اطراف کے سماجی، سیاسی اور معاشی ماحول کے نشیب و فراز سے زیادہ متاثر ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں جن میں علامتی معنویت بھی پوشیدہ ہے:۔

سستے داموں لے تو آتے لیکن دل تھا، بھر آیا
جانے کس کا نام کھدا تھا پیتل کے گلدانوں پر

مذکورہ بالا شعر میں انسان کی غربت، لاچاری اور بے چارگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'نام کھدے ہوئے پیتل کے گلدان' جو بازار میں بیچے جا رہے ہیں مجبوری اور بے بسی کی علامت ہیں۔ نام کھدے ہوئے گل دان سے واضح ہوتا ہے کہ اسے پہلے بھی استعمال کیا جا چکا ہے اور اب کسی مجبوری کے سبب اسے نیلام کیا جا رہا ہے۔

دنیا کی کسی چھاؤں سے دھندلا نہیں سکتا
آنکھوں میں لیے پھرتے ہیں جو خوابِ سحر ہم

شعر میں 'چھاؤں' نعمت کی علامت بھی ہے اور لالچ کی بھی۔ 'خوابِ سحر' سے ذہن کامیابی، منزل، آرزو، مقصد اور خوشی کی جانب منتقل ہوتا ہے جب کہ 'دھند' وہ رکاوٹیں ہیں جو ہماری کامیابی، منزل، مقصد اور خوشی سے ہمیں دور رکھتی ہیں۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ کسی قسم کی دنیاوی لالچ ہمیں اپنا مقصد اور اپنی خوشی کو حاصل کرنے سے محروم نہیں رکھ سکتی ہے۔

کٹ سکی ہیں آج تک سونے کی زنجیریں کہاں
ہم بھی اب آزاد ہیں، یارو ابھی یہ مت کہو

درج بالا شعر میں 'سونے کی زنجیر' خواہشات کے ساتھ ساتھ لالچ کی بھی علامت ہے۔ جو تمام عمر ہمارے نفس کو اپنے بس میں کرنے کے لیے متحرک رہتی ہیں۔

پیٹ پہ پتھر باندھ نہ لے
ہاتھ میں سجتے ہیں پتھر

پیٹ پر پتھر باندھنا غربت، مفلسی اور فاقہ کشی کی علامت ہے جب کہ ہاتھ میں پتھر سجنا مال و دولت کے ساتھ ساتھ محنت و مزدوری کی بھی علامت ہے۔

ہر دھندلکے میں کئی نقش نظر آتے ہیں
شمع جلتی ہے تو تصویر بدل جاتی ہے

'دھندلکا' لاعلمی یا کم علمی اور گمراہی کی علامت ہے جس میں کوئی بھی شئے واضح طور پر نظر نہیں آتی اور نہ ہی ان سے ہم کوئی صحیح نتیجہ اخذ کر پاتے ہیں۔ جب کہ شمع علم کی وہ روشنی ہے جس سے انسان زمین کی تہہ سے آسمان کی بلندیوں تک کی تمام اشیا کو صاف اور واضح طور پر دیکھ سکتا ہے۔ اس کے علاوہ علم کی روشنی سے تمام مسائل کا حقیقی حل بھی ممکن ہے اور علم ہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے صحیح اور غلط میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔

فرق کچھ بھی نظر آتا نہیں زندانوں میں
صرف اتنا ہے کہ زنجیر بدل جاتی ہے

زندان اور زنجیر دونوں ہی غلامی کی علامت ہیں۔ علامتی طور پر شعر کا مفہوم ہے کہ ہم ماضی میں غلام تھے اور حال میں بھی غلام ہیں۔ دونوں میں فرق محض یہ ہے کہ اس کی نوعیت مختلف ہوگئی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جاں نثار اختر کی غزلوں میں مستعمل علائم معاشی اور سماجی نشیب و فراز کے سبب ہونے والی انسانی تبدیلی کا احاطہ کرتی ہیں۔ ان محرکات کی وجہ سے پیدا ہونے والے مسائل اور انسانی جذبات کی برانگیختہ تصویر علامتوں کے ذریعے ان کی غزلوں میں پوری طرح واضح ہوتی ہے۔

کیفی اعظمی

کیفی اعظمی کی شاعری نصف صدی کے طویل عرصے پر پھیلی ہے۔ان کے شعری مجموعے ''جھنکار''، ''آخر شب'' اور'' آوارہ سجدے'' ہیں جوان کے کلیات ''سرمایہ'' اور'' کیفیات'' میں موجود ہیں۔ان مجموعوں کے علاوہ کیفی کے گیتوں کا بھی ایک مجموعہ ''میری آواز سنو'' ہے جس میں وہ تمام کلام شامل ہیں جوانہوں نے فلموں کے لیے لکھے تھے۔شاعری کا ایک بڑا حصہ ان مجموعوں کو منتخب کرتے وقت کسی وجہ سے قلم زد کر دیا گیا۔

کیفی نے زندگی کے کئی نشیب وفراز دیکھے یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری بھی کئی مراحل سے گزرتی ہوئی نظر آتی ہے۔فطرت کی دل کشی، حسن وعشق کی رنگینی، رومانیت کی چاشنی اور سیاسی وسماجی موضوعات کے ساتھ ساتھ حقیقت پسندی اور علامت نگاری کے عناصر کیفی کے شعری سفر کی مختلف خصوصیات ہیں۔ان کی شاعری اور ان کے شعری سفر کو مختلف ناقدین نے مختلف ادوار میں تقسیم کیا ہے۔اصغر علی انجینیر اپنے مضمون 'کیفی اعظمی شخصیت اور شاعری' میں کیفی کی شاعری کو دو ادوار میں تقسیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''کیفی کے پہلے دور کی شاعری (یعنی 'آخر شب' تک کی شاعری) پارٹی پر ایمان کی شاعری تھی۔ جہاں کہیں کہیں ایمان فن پر حاوی ہو جاتا ہے۔ دوسرے دور کی شاعری (شعری مجموعہ آوارہ سجدے کی شاعری) تشکیک کی شاعری ہے۔''5

ڈاکٹر محمد حسن کیفی اعظمی کی شاعری کو دو اہم ادوار میں تقسیم کرتے ہیں۔اس سلسلے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''کیفی اعظمی کی شاعری دو واضح ادوار میں بٹی ہوئی ہے اور ان دونوں ادوار کے درمیان خاموشی کا خاصا طویل وقفہ ہے۔
> پہلا دور راست اظہار اور بیانیہ انداز کا ہے جس کے نمونے جھنکار اور آخر شب میں بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ دوسرا دور علامتی پیرائے اور حسیاتی اظہار کا ہے اور یہی رنگ آوارہ سجدے کا رنگ ہے اور یہی آج کیفی اعظمی کی پہچان بنا ہوا ہے۔''6

مظفر حنفی نے کیفی کے تخلیقی سفر کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے:

۱)	ازابتدا	تا	۱۹۴۵ء	پہلا دور
۲)	۱۹۴۵	تا	۱۹۶۲ء	دوسرا دور
۳)	۱۹۶۲	تا	حال	تیسرا دور [7]

کیفی اعظمی کی دوراول کی شاعری پر رومانیت کا رنگ واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ یہ شاعری انتہائی مترنم ،نرم، نغمگی سے پُر اور سبک رفتار ہے۔ جس میں اثر پزیری، سادگی اور جذبے کی سچائی موجود ہے۔ کیفی کی ابتدائی شاعری کے متعلق نامی انصاری اپنے مضمون 'آخر شب کے ہم سفر' میں یوں رقم طراز ہیں:

''ان کی ابتدائی غنائیہ نظمیں، نوجوانی کے عاشقانہ اور رومانی جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ اس دور کی نظموں میں جذبے کی صداقت اور گرمی پوری طرح موجود ہے۔ نوجوانی کے جذبات ہر دور میں مشترک ہوتے ہیں اور ایک عالمگیر صداقت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان کو صرف سطحی رومانیت کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔'' [8]

دوسرے دور کی شاعری میں اشترا کی نظریات اور ترقی پسندانہ رجحانات کی واضح چھاپ نظر آتی ہے۔ یوں تو مارکسی تعلیمات اور ترقی پسندانہ نظریات ان کے ابتدائی دور کی تخلیقات میں بھی نظر آتی ہیں مگر ۱۹۴۵ء سے انہوں نے شعوری طور پر اپنی شاعری کا رُخ سیاسی سماجی اور پھر ترقی پسندانہ شاعری کی طرف موڑ دیا۔ مظفر حنفی اس سے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کیفی اعظمی نے دیدہ بینائے قوم کی حیثیت سے وقت کی نبض پہچان کر اپنے قلم کا رُخ وقتی اور ہنگامی مسائل اور موضوعاتی نظموں کی طرف موڑ دیا اور ہر اس اہم سیاسی اور تاریخی واقعہ کو اپنی نظم میں ڈھالا جو اس دور میں ان کے تئیں اہم نظر آیا۔'' [9]

کیفی کے اسی دور کی شاعری سے متعلق ڈاکٹر مظفر حنفی آگے لکھتے ہیں:

''کیفی اعظمی کے ہاں بھی اشتراکی تصورات اور نظریات نے عقیدت کا درجہ حاصل کر لیا ہے اور اسی لیے ان کی نظموں میں فکر، جذبہ، شدت احساس اور زور بیان کے عناصر نے مِل کر ہنگامی موضوعات کو بھی شعری قالب عطا کر دیا ہے۔ اس شدت احساس اور جذبے کی کارفرمائی نے کیفی اعظمی کی ترقی پسندانہ شاعری میں طنزیہ اسلوب کا جادو بھی جگایا ہے۔''10؎

۱۹۴۷ء کے بعد حالات بہت تیزی سے تبدیل ہو رہے تھے۔ سیاسی وسماجی تبدیلیوں کا اثر ادبی دنیا پر بھی پڑا اور آہستہ آہستہ ترقی پسند تحریک کی چمک ماند پڑنے لگی۔ نئے دور میں نئی حسیت پر زور دیا جانے لگا۔ کیفی بنیادی طور پر ایک انتہائی حساس شاعر تھے اور وہ ان حالات کا گہری نظر سے مشاہدہ کر رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں بھی بنیادی طور پر تبدیلی رونما ہوئی اور یہی کیفؔی کے شعری سفر کا تیسرا دور ہے جسے ۱۹۶۲ء میں کمیونسٹ اکائی کے ٹوٹنے پر لکھی گئی نظم 'آوارہ سجدے' کے ساتھ ساتھ ان کی غزلوں میں بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔

کیفی اعظمی کے تیسرے مجموعۂ کلام 'آوارہ سجدے' میں ۱۹۴۷ء سے ۱۹۷۴ء تک کے منتخب کلام کو شامل کیا گیا ہے۔ مگر اس میں اکثر و بیشتر ایسی تخلیقات شامل ہیں جو ۱۹۶۲ء سے ۱۹۷۴ء تک کے درمیانی وقت میں لکھی گئی تھیں۔ شعری سفر کے اس دور میں کیفی کا اسلوب بالکل منفرد نظر آتا ہے۔ فکر میں گہرائی اور نگاہ میں بالیدگی کے باعث کیفی نے شعریت کی زیریں سطح تک رسائی حاصل کر لی۔ سید حامد حسین اپنے مضمون 'آوارہ سجدے کی تخلیقی تشکیل' میں لکھتے ہیں:

''آوارہ سجدے تک پہنچتے پہنچتے کیفی اعظمی نے فنی کمال کے اس جوہر کو دریافت کر لیا کہ کس طرح فن کار کا تخلیقی شعور عام تجربے کی علامتوں سے ایک پورے نظامِ فکر و احساس کے لیے ایک علامتِ عظمیٰ کی تعمیر کر سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ انہوں نے یہ بھی محسوس کر لیا ہے کہ زندگی کی حقیقت ایک تہہ دار، پہلودار اور پیچیدہ حقیقت ہے۔ اس کا جامع اور بھرپور اظہار متنوع اور رنگارنگ تجرباتی کیفیات اور تاثرات کی مدد سے ہی ممکن ہے۔''11؎

اپنے شعری سفر کے متعلق خود کیفی اعظمی لکھتے ہیں:

''جھنکار سے آوارہ سجدے تک میری شاعری نے جو فاصلہ طے کیا ہے اس میں وہ مسلسل بدلتی اور نئی ہوتی رہی ہے (بہت آہستہ سہی) آج وہ جس موڑ پر ہے اس کا نیا پن بہت واضح ہے۔ یہ رومانیت سے حقیقت پسندی کی طرف کوچ ہے۔''12

کیفی اعظمی نے اپنے شعری سفر کا آغاز غزل سے اس وقت کیا جب ان کی عمر محض گیارہ برس کی تھی۔ کیفی کے اس دور کا بیشتر کلام ضائع ہو گیا مگر یہ پہلی غزل آج اس لیے محفوظ رہ گئی کہ بیگم اختر نے اس میں اپنی آواز کے پنکھ لگا دیے جس کی بدولت یہ ہندوستان و پاکستان میں مشہور ہو گئی۔ غزل ملاحظہ فرمائیے:

اتنا تو زندگی میں کسی کے خلل پڑے
ہنسنے سے ہو سکون نہ رونے سے کل پڑے
جس طرح ہنس رہا ہوں میں پی پی کے گرم اشک
یوں دوسرا ہنسے تو کلیجہ نکل پڑے
اک تم کہ تم کو فکر نشیب و فراز ہے
اک ہم کہ چل پڑے تو بہر حال چل پڑے
ساقی سبھی کو ہے غمِ تشنہ لبی مگر
مے ہے اسی کی نام پہ جس کی اُبل پڑے
مدت کے بعد اس نے جو کی لطف کی نگاہ
جی خوش تو ہو گیا مگر آنسو نکل پڑے

یہ درست ہے کہ کیفی نے اپنی پہلی غزل گیارہ برس کی عمر میں کہی تھی مگر اس کے باوجود کیفی نے اپنے تیسرے منتخب مجموعۂ کلام 'آوارہ سجدے' میں غزلوں کو جگہ دی ہے۔ اس سے پہلے کے دو منتخب شعری مجموعہ 'جھنکار' اور 'آخرِ شب' میں ایک بھی غزل کو شامل نہیں کیا گیا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہ معلوم ہوتی ہے کہ اس وقت تک ترقی پسند

منشور کے تحت ترقی پسند شعرا کے لیے غزل کہنا ممنوع قرار دیا گیا تھا۔اس سلسلے میں پروفیسر یعقوب یاور لکھتے ہیں:

''ترقی پسند تحریک پر چوں کہ اشتراکیت کا نشہ و خمار تھا اس لیے اس کے ذمہ داروں نے جب یہ محسوس کیا کہ غزل ان کی اشتہاری مہم کا آلہ کار بننے سے انکار کر رہی ہے تو اشتراکی اصولوں کے تحت انہوں نے فوراً ہی اس کو ختم کر دینے کا فیصلہ کر لیا۔''13؎

کیفی نے اپنے تیسرے شعری مجموعہ ''آوارہ سجدے'' میں نظموں کے ساتھ ساتھ چند غزلوں کو بھی شامل کیا ہے۔اس مجموعے میں غزل کی کُل تعداد گیارہ ہے اور اختصار کی یہی صورت نظموں کی بھی ہے جس کے متعلق کیفی اعظمی لکھتے ہیں:

''اس طویل وقفے کے بعد جو مجموعۂ کلام شائع ہوا اسے خاصا فربہ ہونا چاہیے لیکن ''آوارہ سجدے'' ایسا نہیں ہے۔یہ خاصا فربہ ہوسکتا تھا اگر میں وہ تمام نظمیں اور غزلیں اس میں شامل کر دیتا جو 'آخر شب' کے بعد میں نے کہی اور مشاعروں میں سنائی ہیں لیکن میں نے ان میں سے صرف ان نظموں اور غزلوں کا انتخاب کیا جو مجھے کسی وجہ سے پسند ہیں۔''14؎

مذکورہ بالا اقتباس سے اتنی بات تو واضح ہو جاتی ہے کہ کیفی کے تیسرے مجموعۂ کلام ''آوارہ سجدے'' میں نظموں کے ساتھ ساتھ غزلوں کی تعداد میں بھی مزید اضافہ کیا جا سکتا تھا مگر کچھ وجوہات کی بنا پر انہوں نے ایسا نہیں کیا۔اور جب ۲۰۰۳ء میں کلیاتِ کیفؔی اعظمی کیفیات کے نام سے ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی سے شائع ہوا تو اس میں بھی غزلوں کی تعداد میں کوئی خاص اضافہ نہیں ہوا۔البتہ 'کیفیات' میں ایک غزل متفرقات کے ذیل میں شامل کی گئی ہے۔جو تین اشعار پر مشتمل ہے۔اس طرح اب ان کے کلیات میں شامل غزلوں کی تعداد بارہ تک پہنچتی ہے۔ کیفی کے کلیات میں غزلوں کی تعداد کم ہی صحیح لیکن ان کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔لہٰذا ان کے ذکر اور تجزیے کے بغیر کیفی کی شاعری کا مطالعہ ہمیشہ ادھورا اور نامکمل رہے گا۔

غزل احساست و جذبات اور فکرِ دل کے معاملات کی شاعری ہے۔جو اشارے و کنایے اور رمزیت کی بدولت لوگوں کے دلوں پر راج کرتی ہے۔اس لحاظ سے کیفی کی غزلوں کا مطالعہ معنوی تہداری کا حامل اور خاصا

دلچسپ ہو جاتا ہے۔فیض احمد فیضؔ ''آوارہ سجدے'' کے پیش لفظ میں کیفی اعظمی کی شاعری کے متعلق لکھتے ہیں:

''اس میں آرائشِ خم کاکل کا بیان کم ہے اور اندیشہ ہائے دور دراز سے رغبت زیادہ......کیفی کی شاعری زہر اور قند کا ملغوبہ نہیں ہے بلکہ ایک متوازن ٹھہرے ہوئے دردمند، فکر انگیز اور حساس نظریۂ حیات وفن کا بلیغ اظہار ہے۔جس میں کوئی جھول اور کوئی تضاد مشکل ہی سے دکھائی دیگا۔''15؎

''آوارہ سجدے'' میں شامل کیفی کی تقریباً تمام غزلیں فیضؔ کے مذکورہ بالا خیال کی مکمل ترجمانی کرتی نظر آتی ہیں۔کیفی کی شاعری ایسے ماحول میں پروان چڑھی جب ہندوستان میں آزادی کے نعرے بلند ہو رہے تھے اور یہاں کی عوام حصولِ آزادی میں مصروف تھی۔بعد میں جب اسے انگریزوں کی غلامی سے نجات ملی تو ملک تقسیم ہو چکا تھا اور بقول کیفی اعظمی ''ہندوستان و پاکستان دونوں طرف انسانی خون میں تیراکی کا میلہ لگ ہوا تھا۔'' ایسے حالات میں کیفی کی غزل علامتی اور حسیاتی اظہار کے ساتھ پڑھنے والوں کے دامنِ دل کو کھینچتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔کیفیؔ اعظمی نے اپنی غزلوں کے ذریعے عصری زندگی کے معاملات ومسائل کو بڑے ہی فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ غزلیں ایسی ہیں جن کو چاہے مشاعروں میں سنا جائے یا پھر تنہائی میں خاموشی سے پڑھا جائے، ہر جگہ اپنا تاثر اور بانکپن رکھتی ہے۔''آوارہ سجدے'' کی پہلی غزل درج ذیل ہیں:

سنا کرو مری جاں اِن سے اُن سے افسانے
سب اجنبی ہیں یہاں کون کس کو پہچانے
یہاں سے جلد گزر جاؤ قافلے والو!
ہیں میری پیاس کے پھونکے ہوئے یہ ویرانے
مرے جنونِ پرستش سے تنگ آ گئے لوگ
سنا ہے بند کیے جا رہے ہیں بُت خانے
جہاں سے پچھلے پہر کوئی تشنہ کام اُٹھا
وہیں پہ توڑے ہیں یاروں نے آج پیمانے
بہار آئے تو میرا سلام کہہ دینا
مجھے تو آج طلب کر لیا ہے صحرا نے

ہوا ہے حکم کہ کیفؔی کو سنگسار کرو
مسیح بیٹھے ہیں چھُپ کے کہاں خدا جانے

مذکورہ بالا غزل کی تفہیم کے بعد یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ غزل آزادی کے فوراً بعد کے ایام میں لکھی گئی ہے جو اس وقت کے ہندوستانی معاشرے اور سماج کی ترجمان ہے۔ اس غزل میں سیاست دانوں کے کردار و عمل سے پیدا شدہ مسائل پر ہلکی سی چوٹ کرنے کے ساتھ ساتھ اس ماحول کو تبدیل کرنے کی خواہش اور کوشش بھی ہے، جہاں ہر شخص ایک دوسرے سے جدا اور اجنبی نظر آ رہا ہے۔ تقسیم ہند کے بعد ہندو پاک میں بسنے والوں کی ہجرت اور ان کے حالات سے متعارف ہونے کی آرزو و تڑپ اور ہر شخص کا ایک دوسرے سے اجنبی ہونا، یہی وہ فضا ہے جس میں کیفؔی اعظمی نے مذکورہ بالا غزل کا مطلع تحریر کیا اور اپنے احساسات و جذبات کو علامتوں کی مدد سے پیش کیا ہے۔ کیفی نے جن علامتوں کا استعمال اپنی غزلوں میں کیا ہے وہ نہ تو شخصی ہیں اور نہ ہی پیچیدہ و مبہم ہیں۔ بلکہ ذرا سی کوشش سے الفاظ کے پردوں میں پوشیدہ اشارے قاری کے فہم میں آ جاتے ہیں۔ مذکورہ غزل میں کیفؔی اعظمی نے قافلہ، ویرانہ، بُت خانہ، پیمانہ، بہار، صحرا اور مسیح وغیرہ روایتی الفاظ کی مدد سے تقسیم ہند کے اکثر گوشوں کو قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔

آوارہ سجدے کی دوسری غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

پتھر کے خدا وہاں بھی پائے
ہم چاند سے آج لوٹ آئے
دیواریں تو ہر طرف کھڑی ہیں
کیا ہو گئے مہربان سائے
ہے آج زمیں کا غسلِ صحت
جس دل میں ہو جتنا خون لائے
صحرا صحرا لہو کے خیمے
پھر پیاسے لبِ فرات آئے

’چاند سے لوٹ آنا‘ آج اکیسویں صدی کے سائنسی عہد کی ایک تصویر اور تاریخی حقیقت ہے مگر کیفیؔ اعظمی نے ’پتھر کے خدا وہاں بھی پائے‘ کہہ کر عالمی معاشرے کو مکمل بے نقاب کر دیا ہے۔ اسی غزل کے دوسرے شعر کا حسیاتی پیکر انتہائی بلیغ ہے۔ لفظ ’دیوار‘ سے بہ یک وقت رکاوٹ، تحفظ، راحت اور امن وامان ہر طرح کا پیکر ابھرتا ہے لیکن مصرعۂ ثانی میں دور دور تک سائے کا نظر نہ آنا بڑا ہی معنی خیز، طنز آمیز اور لطیف اشارہ ہے۔ ’’مہربان سائے‘‘ کی تمنّا آزادی سے قبل اور آزادی کے بعد بھی کم وبیش ہر ہندوستانی کو رہی ہے جو اطمینان اور سکون کی علامت ہے۔

۱۹۴۷ سے لے کر آج تک فرقہ وارانہ فسادات پے در پے ہوتے رہے ہیں جس کا ایک طویل سلسلہ رہا ہے اور جسے ہم گزشتہ ستّر (۷۰) برس سے دیکھ رہے ہیں۔ ہر زمانے میں فرقہ پرست اور ظلم پرست طاقت ترقی کی راہ میں رکاوٹ بنی ہے اور کچھ حق شناسوں نے ان کے خلاف بغاوت کا پرچم بلند کر کے انہیں شکست بھی دی ہے۔ ان حقائق نے کیفیؔ کی شاعری کو مایوسی اور نامرادی کی جگہ حرارت، اعتماد اور رجائیت سے پُر کر دیا ہے۔ آوارہ سجدے کی اگلی غزل کے ابتدائی اشعار ملاحظہ فرمائیں:

خار وخس تو اُٹھیں، راستہ تو چلے
میں اگر تھک گیا، قافلہ تو چلے
چاند، سورج، بزرگوں کے نقشِ قدم
خیر بجھنے دو ان کو، ہوا تو چلے

درج بالا دونوں اشعار سیاسی نوعیت کے ہیں۔ ان میں پوشیدہ مقاصد کا تعلق عوام اور اُن کی بیداری سے ہے۔ جہاں منزل پر پہنچنے کا عزم ہی نہیں بلکہ اسے پا لینے کی دھُن بھی ہے اور ان سب کے لیے جس قربانی کی ضرورت ہوتی ہے، وہ جذبہ بھی ان اشعار میں چشمے کی طرح اُبل رہا ہے۔ کیفی کی شاعری کے متعلق پروفیسر محمد حسن لکھتے ہیں:

’’شاعری راست ہو یا علامتی، خطیبانہ ہو یا اشاراتی، اصل مسئلہ اس کی جمالیاتی تہہ داری، لطافت اور کیف کا ہے۔ شاعر جتنی وسیع تر آگاہیوں کو ذات کا گداز اور جمالیاتی ارتکاز بخش سکے گا، اتنا ہی بڑا شاعر ہوگا۔ یہ آگاہیاں نجی، ذاتی تجربے میں بھی سموئی جاسکتی ہے اور وسیع تر سماجی واقعے یا

تجربے کے بیان یا اس کے حسیاتی سانچے میں بھی۔کیفی اعظمی کے یہاں یہ
دونوں تجربے ملتے ہیں۔''16؎

اردو غزل کی مروجہ علامتوں میں اپنے دور کے افکار اور رویوں کو سمیٹنے کی کوشش کرنا اور اپنے عہد کے سیاسی و سماجی حالات کو حسیاتی پیکر میں ڈھال کر جمالیاتی کیف کے ساتھ پیش کرنا درحقیقت کیفؔی کا وہ ناقابلِ فراموش کارنامہ ہے جسے نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔کیفی کی غزل گوئی کے اس رنگ کو سمجھنے کے لیے ۱۹۷۰ء میں لکھی گئی درج ذیل غزل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

لائی پھر اک لغزش مستانہ تیرے شہر میں
پھر بنیں گی مسجدیں میخانہ تیرے شہر میں
آج پھر ٹوٹیں گی تیرے گھر کی نازک کھڑکیاں
آج پھر دیکھا گیا دیوانہ تیرے شہر میں
جُرم ہے تیری گلی سے سر جھکا کر لوٹنا
کفر ہے پتھراؤ سے گھبرانہ تیرے شہر میں

کیفی کی یہ غزل ان کی کامیاب نظموں کی ہی مانند اُمنگ اور حوصلے جیسی ممتاز صفات سے آراستہ ہے۔ بدلتے ہوئے حالات کی عکاسی کے ساتھ غزل کے ان اشعار کے ذریعے عزائم کی پختگی پر بھی زور دیا گیا ہے اس کے لیے شاعر نے کہیں کہیں طنزیہ لب ولہجہ بھی اختیار کیا ہے۔کیفؔی کی اس رنگ اور اس اسلوب کی شاعری کو ہم سیاسی پروپگنڈہ اور نعرے بازی کی شاعری کہہ کر نظر انداز نہیں کر سکتے کیوں کہ کیفی نے اپنے دور کے مسائل اور انتشار کو موضوعِ سخن بنا کر اردو شاعری کی مثبت روایت کو زندہ رکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔دراصل کیفؔی کے یہاں کچھ کرنے کا جذبہ ہے اس لیے مصلحت پسندی سے انہیں سخت نفرت ہے۔اپنی روشن خیالی اور ترقی پسند فکر کی بنا پر وہ اردو غزل میں بھی اپنا مخصوص راستہ اور مقام بنانے میں کامیاب رہے ہیں۔مگر اس کے لیے وہ بہت زیادہ داخلی حُسن کی تلاش میں نہیں بھٹکتے اور نہ ہی انہوں نے اس سلسلے میں کسی پیچیدہ علامتی اسلوب ہی کا سہارا لیا ہے۔مسجد، میخانہ اور دیوانہ وغیرہ جیسی علامتوں اور استعاروں کی چمک دمک اپنے کثرتِ استعمال کے باعث آج بھلے ہی ماند پڑ گئی ہوں لیکن کیفؔی انہیں الفاظ میں نئی روح پھونکنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

''آوارہ سجدے'' کی درج ذیل غزل کیفی اعظمی نے اس وقت لکھی تھی جب وہ علاج کے لیے۱۹۷۴ء میں ماسکو گئے تھے۔ یہاں ان کی ملاقات فیض احمد فیضؔ سے ہوئی تھی اور اسی دوران فیضؔ نے ''آوارہ سجدے'' کا پیش لفظ بھی لکھا۔ چند اشعار اس غزل سے بھی ملاحظہ ہوں:

میں ڈھونڈتا ہوں جسے وہ جہاں نہیں ملتا
نئی زمیں نیا آسماں نہیں ملتا
نئی زمیں نیا آسماں بھی مِل جائے
نئے بشر کا کہیں کچھ نشاں نہیں ملتا
جو اک خدا نہیں ملتا تو اتنا ماتم کیوں
یہاں تو کوئی مرا ہم زباں نہیں ملتا

عصری زندگی اور ہمارے معاشرے کی یہ وہ سچائیاں ہیں جن کا دائرہ عالمی سطح پر بھی دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کیفی اعظمی ایک ایسے جہانِ نو کی تلاش میں ہیں جہاں زندگی محفوظ اور پُرسکون ہو اور وہاں ایک ایسی فضا ہو جو خوش گوار ہونے کے ساتھ ساتھ دل کش بھی ہو۔

کیفی کو گاؤں اور گاؤں کی زندگی سے بہت محبت ہے ان کے بچپن کی یادیں گاؤں سے وابستہ ہیں۔ جس کا ذکر انہوں نے جا بجا اپنی غزلوں میں بھی کیا ہے۔

میرا بچپن ساتھ لے آیا
گاؤں سے جب بھی آ گیا کوئی

چنانچہ گاؤں چھوڑنے کے بعد وہ پچھتاتے ہوئے کہتے ہیں

غربت کی ٹھنڈی چھاؤں میں یاد آئی اس کی دھوپ
قدرِ وطن ہوئی ہمیں ترکِ وطن کے بعد

وہ گاؤں کی مشکلات سے واقف ہیں لہٰذا کسانوں اور مزدوروں کی بے بسی، بے روزگاری اور بھوک انہیں پریشان کر دیتی ہے جس کی وجہ سے لوگ گاؤں کی سوندھی سوندھی خوشبو کو ترک کر کے شہر کی اس بھاگ دوڑ بھری زندگی میں سانس لینے کو مجبور ہو جاتے ہیں جہاں ایک شخص دوسرے سے ہمیشہ جدا نظر آتا ہے۔

وہ میرا گاؤں ہے وہ میرے گاؤں کے چولہے
کہ جن میں شعلے تو شعلے دھواں نہیں ملتا

کیفی اعظمی اپنی شہری زندگی سے کبھی مطمئن نہیں ہوئے۔ انہوں نے ہمیشہ اپنے گاؤں کو ہی اپنا وطن تسلیم کیا۔ ان کی غزل کے درج ذیل اشعار سے یہ بات عیاں ہوتی ہے کہ وہ گاؤ سے شہر خود نہیں آئے تھے بلکہ ان کو لایا گیا تھا۔ یہ سچ ہے کہ ۱۹۴۳ء میں علی سردار جعفری اور سجاد ظہیر کے کہنے پر وہ ممبئ آئے تھے۔ شہر کی چکا چوند اور مشینی زندگی کبھی بھی ان کو متاثر نہ کرسکی اور انہوں نے ہمیشہ گاؤں کو شہر سے بہتر ہی تسلیم کیا۔

لگ گیا اک مشین میں میں بھی
شہر میں لے کے آگیا کوئی
میں کھڑا تھا کہ پیٹھ پر میرے
اشتہار اک لگا گیا کوئی

فکر و احساس اور خواب و خیال کی ایسی بہت سی عصری لہریں ان کی دیگر غزلوں میں بھی موجود ہیں۔ ان تمام کا ذکر یہاں ممکن نہیں ہے۔ مجموعی طور پر کیفی اعظمی کی غزلیں حقیقی تجربے سے ماخوذ ہیں۔ کیفی ترقی پسند غزل گو شعرا میں اپنی چند مگر اہم غزلوں کی وجہ سے ایک منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں بلا کا تیکھا پن، عصری حسیت اور حقیقت پسندی کے ساتھ رومانی روایت پسندی بھی موجود ہے۔ انہوں نے عہدِ حاضر کے شعور و احساس کو نئے معنیاتی نظام سے کچھ ایسا ہم آہنگ کیا ہے کہ غزل کے قلیل سرمایہ کے باوجود ترقی پسند غزل گو شعرا کی فہرست ان کے نام کی شمولیت کے بغیر نامکمل رہے گی۔

ناصر کاظمی

ناصر کاظمی نے زندگی کے معنی اوراس کی گہرائی کو بہت سنجیدگی سے سمجھا اور مختلف استعاروں اور علامتوں کے ذریعہ اس وقت کے حالات اور قلبی کیفیات کو نہایت کامیابی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ان کے یہاں غمِ جاناں اور غمِ دوراں کی بہت خوب صورت آمزش ہے۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں، عصرِ حاضر کے مسائل، جلی ہوئی بستیوں کا المیہ، سماجی وسیاسی حالات، برباد و لٹے ہوئے لوگوں کے غم کو اپنے مخصوص انداز میں پیش کرنے کے ساتھ ساتھ انسان کے اندر ہونے والی تبدیلیوں کو بھی پیش کیا ہے۔

ناصر کاظمی کا تعلق ان کے بدلتے ہوئے سماجی حالات کی پیدا کردہ ذہنی کشمکش اور کرب سے تھا۔ وہ ان جدید شعرا سے متعلق رہے جنہوں نے اپنے دلی جذبات اور موجودہ ماحول کی پیدا کردہ بے چینی کے علاوہ جدید خیالات اور تجربات کا اظہار غزل میں کیا۔ ناصر کاظمی کو نئی غزل کے معماروں میں شامل کیا جاتا ہے۔ ان کا اہم کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے غزل کو ایک نئے لہجے سے متعارف کرایا۔ یہ نیا لہجہ ترقی پسندی کے پُر شور لہجے کے ردِّ عمل کے طور پر سامنے آیا تھا۔ چوں کہ ترقی پسندوں کو غزل کا دھیما اور انفعالی لہجہ مطلوب نہیں تھا اس لیے یہ لہجہ ہماری غزل سے آہستہ آہستہ متروک ہو رہا تھا۔ ناصر نے میرؔ کی روایت کی تجدید کرتے ہوئے اردو غزل کو ایک نیا مزاج عطا کیا۔

ناصرؔ نے اپنی غزل کے ذریعے یہ ثابت کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے کہ غزل محض بڑے اور اعلیٰ مضامین کے لیے ہی نہیں ہوتی بلکہ اس میں عام اور سامنے کے موضوعات کو بھی شاعرانا ہنرمندی کے ساتھ پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ان کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ غزل کو پس منظر سے پیش منظر میں لے آئے۔ اس سے پہلے غزل دوسرے درجے کی اور منسوخ صنف سخن سمجھی جانے لگی تھی۔ ناصر نے اسے از سرِ نو ایک سر برآوردہ صنفِ سخن بنا دیا۔

ناصر کاظمی نے خزاں، آشیاں، بہار، ویراں، سنسان جنگل، محفل، پھول، شاخچوں، شمع، شمعداں، باغ، گل، کلیاں اور گلشن وغیرہ جیسے روایتی علائم سے تقسیم ہند اور اس کے نتیجے میں رونما ہونے والے قتل و غارت، دنگا فساد اور ہجرت جیسے مختلف مسائل کی ترجمانی کی ہے۔ اس قبیل کے چند اشعار درج ذیل ہیں:۔

پر سال تو کلیاں ہی جھڑی تھی مگر اب کے
گلشن میں ہیں آثارِ خزاں اور طرح کے

باغ سنسان ہو گیا ناصر
آج وہ گل خزاں نے چھین لیا

دورِ خزاں میں یوں میرے دل کو قرار ہے
میں جیسے آشنائے بہاراں نہ تھا کبھی

کیا دن تھے جب نظر میں خزاں بھی بہار تھی
یوں اپنا گھر بہار میں ویراں نہ تھا کبھی

کیا کہوں اب تمہیں خزاں والوں!
جل گیا آشیاں میں کیا کیا کچھ

بہاریں لے کے آئے تھے جہاں تم
وہ گھر سنسان جنگل ہو گئے ہیں

اک طرف جھوم کر بہار آئی
اک طرف آشیاں جلائے گئے

اداسیوں کا سماں محفلوں میں چھوڑ گئی
بہار ایک خلش سی دلوں میں چھوڑ گئی

پھول جلتے ہیں شاخچوں سے دور
شمع روتی ہے شمع داں سے دور

مذکورہ بالا اشعار میں 'خزاں' جبر وظلم، دنگا وفسادات، غلامی اور استحصال وغیرہ کی علامت ہے۔ 'بہار' سماجی برابری، آزاد فضا اور انصاف وغیرہ کی علامت ہے۔ 'آشیاں' ملک، شہر یا گھر کی نمائندگی کرتا ہے اور سنسان جنگل سے ذہن اجڑے ہوئے دیار کی طرف منتقل ہوتا ہے۔

تقسیم ہند کے نتیجے میں برصغیر نے انسانی تاریخ کی سب سے بڑی ہجرت دیکھی۔ کم وبیش ایک کروڑ بیس لاکھ لوگوں نے ہندوستان سے پاکستان اور پاکستان سے ہندوستان ہجرت کی۔ یہ ہجرت لاشوں سے اٹی گاڑیوں اور خون آلود راستوں کے ذریعے ہوئی۔ تقسیم ہند نے دس لاکھ انسانوں کو لقمۂ اجل بنایا۔ ناصر کی غزلوں میں سرحد کے دونوں طرف آگ اور خون کی گرم بازاری، انسانی شرف و وقار کی تاراجی، بستیوں کو مسمار کر دیے جانے، انسانوں کے قتلِ عام، خواتین کی آبرو ریزی اور لاکھوں اشخاص کی بے سروسامانی کے واقعات کا ایک ایسا دلخراش آئینہ ہے جس کی ادبی قدر و قیمت نا قابلِ فراموش ہے۔ فسادات کے موضوع پر جو شاعری وجود میں آئی اس میں انفرادی اذیتوں اور کلفتوں نے بھی جگہ پائی اور اجتماعی احساسِ محرومی و پامالی کا بھی اظہار ہوا۔

ابھی رستوں کی دھوپ چھاؤں نہ دیکھ
ہم سفر دور کا سفر ہے یہ

یوں کس طرح کٹے گا کڑی دھوپ کا سفر
سر پر خیالِ یار کی چادر ہی لے چلیں

مذکورہ بالا شعر میں دھوپ آلام ومصائب اور صعوبت کی علامت ہے جب کہ چھاؤں آرام، سکون اور اطمینان کی نمائندگی کرتی ہے۔ پہلے شعر میں راستہ زندگی کا طویل سفر ہے جس میں مختلف قسم کے آلام ومصائب کے ساتھ ساتھ سکون اور اطمینان کے پل بھی میسر آتے ہیں۔ شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ زندگی میں مختلف قسم کے نشیب وفراز کا سامنا ہے لیکن انسان کو آلام ومصائب کے اوقات میں نہ ہی مایوس ہونا چاہیے اور نہ ہی اطمینان وسکون کے لمحات میں حرکت وعمل کو ترک کرنا چاہیے بلکہ زندگی کا اصل مقصد مسلسل متحرک رہنا ہے۔

زاغ و زغن کی چیخوں سے
سونا جنگل گونج اٹھا

زاغ وزغن (چیل کوّا) ایسے پرندے ہیں جن کی آواز بے سُری اور ہیبت ناک ہوتی ہے۔چیل اور کوّا ایسے پرندے ہیں جو مردے کو کھاتے ہیں۔وہ منتظر ہوتے ہیں کہ کسی کی موت واقع ہو جس سے ان کو غذا حاصل ہو سکے۔'سونا جنگل' کو اگر اس بستی کی علامت مان لیا جائے جو اب اُجڑ چکی ہے اور جہاں لاشوں کے علاوہ کچھ بھی نہیں تو شعر کا مفہوم ہوگا کہ تقسیم ہند کے نتیجے میں بستیاں کچھ اس طرح اُجڑیں کہ گھر کا گھر لاش میں تبدیل ہو گیا۔علامتی طور پر 'زاغ وزغن' ان اشخاص کی علامت ہے جو سماج میں فساد اور نا اتفاقی پیدا کرنے میں سرگرمِ عمل رہتے ہیں۔

بجھی آتشِ گل اندھیرا ہوا
وہ اجلے سنہرے ورق اب کہاں

آتشِ گل یعنی گلوں کے کھلنے کا موسم یعنی بہار۔لیکن یہ آتشِ گل بجھ چکی ہے۔اب نمو کا موسم بیت چکا ہے۔اب ہر سمت مایوسی ہی مایوسی ہے۔اجلے سنہرے ورق سے ذہن بہترین ماضی کی طرف منتقل ہوتا ہے۔جو کہ اس اندھیرے کی وجہ سے کہیں گُم ہو چکا ہے۔شعر میں اندھیرا علامت ہے تمام قسم کی برائیوں کی۔یعنی اس دور میں برائیاں اتنی عام ہو چکی ہیں کہ مستقبل بھی ان سے متاثر نظر آتا ہے اور کوئی امید نظر نہیں آتی کہ ہمارا مستقبل خوش گوار اور سازگار ہوگا۔

اُڑ گئے شاخوں سے یہ کہہ کر طیور
اس گلستاں کی ہوا میں زہر ہے

مذکورہ بالا شعر میں شاخ آبائی مسکن کی علامت ہے۔'طیور' وہ عام انسان ہیں جو ملک کے حالات خراب ہونے کی وجہ سے ہجرت کے لیے مجبور ہوئے۔اس طرح 'ہوا میں زہر گھلنا' سماجی و مذہبی طور پر نا اتفاقی، گنگا جمنی تہذیب کی موت اور انسانیت کے خاتمہ کی علامت ہے۔

کُنج میں بیٹھے ہیں چُپ چاپ طیور
برف پگھلے گی تو پر کھولیں گے

مذکورہ بالا شعر میں 'پر کھولنے' سے مراد پرواز کرنا ہے جو کہ علامت ہے سرگرمِ عمل رہنے کی۔'برف کا پگھلنا'

ناسازگار حالات کے ختم ہونے کی علامت ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ناسازگار حالات ختم ہونے کو ہے لہٰذا اب دوبارہ سرگرمِ عمل ہونے کا وقت آ رہا ہے۔

سوکھے پتّوں کو دیکھ کر ناصرؔ
یاد آتی ہے گل کی باس بہت

فکرِ تعمیرِ آشیاں بھی ہے
خوفِ بے مہریِ خزاں بھی ہے

درج بالا شعر میں 'سوکھے پتے' مٹتی ہوئی تہذیب کی علامت ہے اور گل کی باس یعنی خوشبو علامت ہے سنہرے ماضی کی۔ دوسرے شعر میں 'بے مہریِ خزاں' بے مروت شدت پسند دنگائی کی علامت ہے۔

کیوں چمن چھوڑ دیا خوشبو نے
پھول کے پاس جاکر تو دیکھو

حادثہ ہے کہ خزاں سے پہلے
بوئے گل، گل سے جدا ہوتی ہے

پھول خوشبو سے جدا ہے اب کے
یارو یہ کیسی ہوا ہے اب کے

مذکورہ بالا پہلے شعر میں 'چمن' ملک، شہر یا گھر کی علامت ہے۔خوشبو روح کی علامت ہے جو نظر نہیں آتی صرف محسوس ہوتی ہے اور پھول جسم کی علامت ہے۔ دوسرے شعر میں 'خزاں' موت کی علامت ہے۔ 'گل' جسم کی اور 'بوئے گل' روح کی علامت ہے جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ بالا آخری شعر میں پھول انسان کی اور

خوشبو انسانیت کی علامت ہے۔ 'ہوا' ہمارے اطراف کے سیاسی، سماجی، معاشی اور تہذیبی حالات کی نمائندگی کرتی ہے۔

ہم جس پیڑ کی چھاؤں میں بیٹھا کرتے تھے
اب اس پیڑ کے پتے جھڑتے جاتے ہیں

'پیڑ کی چھاؤں' ماں کی ممتا اور باپ کے شفقت کے ساتھ ساتھ ہماری گنگا جمنی تہذیب اور خوش گوار معاشرے کی علامت ہے۔ لیکن اب اس پیڑ کے پتے جھڑ رہے ہیں یعنی گنگا جمنی تہذیب اور خوشگوار ماحول زوال کی طرف مسلسل گامزن ہے۔

مذکورہ بالا اشعار کے الفاظ و علائم پرانی شاعری سے بڑی حد تک مختلف ہیں۔ ناصر کی غزلوں میں باغ، چمن، پھول، شبنم، آشیاں، طیور، برق، ہوا، نہر، طاؤس، کنج وغیرہ چمن کے تلازمے ہیں جو پرانی شاعری کی نمائندگی کرنے والے گل و بلبل کے متعلقات کے طور پر استعمال ہوتے رہے ہیں۔

جنگل، شہر، گھر/ مکان اور فاختہ وغیرہ ایسی علامتیں ہیں جو نئے مفاہیم ادا کرتے ہیں۔ ناصر کاظمی نے لفظوں کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ ان سے ایک نیا علامتی نظام اور ایک نیا لہجہ برآمد ہوتا ہے۔ ان کی غزلوں سے اس قبیل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں جو نئے مفاہیم کی ادئیگی کرتے ہیں:

جنگل میں ہوئی ہے شام ہم کو
بستی سے چلے تھے منہ اندھیرے

بستی سے منھ اندھیرے چلنے اور جنگل میں شام ہو جانے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ سفر ایک دن کا ہے جسے شروع کرتے وقت یہ سوچا تھا کہ دن ہی دن جنگل سے نکل کر منزلِ مقصود پر پہنچ جائیں گے لیکن اس کے برعکس ہوا۔ ہمیں جنگل میں ہی شام ہو گئی۔ سفر کے آغاز میں ہمیں یہ گمان نہیں تھا کہ جنگل ایک دیر طلب مرحلہ ہے۔ اس طرح ہمارا اندازہ وقت اور مقام کو ہم آہنگ نہیں کر سکا۔ گویا سوچ سمجھ کر شروع کیا گیا سفر بھی غلط اندازے کی وجہ سے صحیح وقت اور صحیح مقام پر ختم نہیں ہوا۔ اس شعر سے علامتی مفہوم اخذ کرنے کے لیے درج ذیل اجزا کو نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ بستی، جنگل، سفر، مسافر، راستہ اور وقت۔

بستی یہ دنیا ہے۔ 'سفر' انسانی سفر ہے یا انسان کا ذہنی و روحانی سفر ہے۔ مسافر خود انسان ہے۔ راستہ جن سے گزر کر انسان منزلِ مقصود تک پہنچتا ہے۔ وقت وہ مقررہ زمانی وقفہ ہے جس میں یہ سفر طے کرنا ہے اور جنگل سے مراد وہ فریب اور دھوکے ہیں جن میں الجھ کر انسان اپنی منزلِ مقصود تک نہیں پہنچ پاتا۔

اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ اپنی منزل تک پہنچنے میں خواہ ہم کتنے ہی محتاط اور مستعد کیوں نہ ہوں لیکن فاصلے کا اندازہ کرنے میں غلطی ہو ہی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم صحیح وقت پر منزل تک نہیں پہنچ پاتے۔ شعر کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ زندگی کے سفر میں جن فریب اور دھوکے میں ہم الجھ جاتے ہیں ان سے نکل پانا ہمارے لیے مشکل ہو جاتا ہے۔ اس لیے اصل مقصد کا حصول ممکن نہیں رہ جاتا۔

اس شہرِ بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ غم تجھے گھر ہی لے چلیں

'شہرِ بے چراغ' ویرانی اور بے رونقی کی علامت ہے۔ شبِ فراق کا غم دور کرنے کے لیے شاعر شہر کے ہنگاموں اور رونقوں میں کھونا چاہتا ہے لیکن 'شہرِ بے چراغ' یعنی بے رونق ہے۔ اس بے رونقی میں یہ غم اور فزوں ہو جاتا ہے۔ اس لیے بہتر ہے کہ یہ فراق کی یہ شب گھر پر ہی گزاری جائے کیوں کہ گھر شاعر کے دوسرے غموں سے روشن ہے اور اتنا زیادہ روشن ہے کہ شبِ فراق کی تاریکی اس کے سامنے ماند پڑ جائے گی۔ شعر میں شہرِ بے چراغ بیرونی دنیا کی بے رونقی کی علامت ہے اور گھر باطنی دنیا کی رونقوں کی علامت ہے۔

ذرا گھر سے نکل کر دیکھ ناصؔر
چمن میں ہر طرف پتے جھڑے ہیں

درج بالا شعر میں 'گھر' انسانی وجود کی علامت بھی ہے اور اس جائے اماں کی بھی جہاں ہم موجود ہیں۔ ہم اپنے وجود میں سمٹے ہوئے ہیں۔ اپنے وجود کے اندر سمٹنے کی وجہ کوئی خوف ہے۔ یہ خوف موت کا بھی ہو سکتا ہے اور کسی دوسری شے کا بھی۔ اس کی تصدیق دوسرے مصرعے میں اس طرح ہوتی ہے کہ 'چمن میں ہر طرف پتّے جھڑے ہیں۔ پتّے کا ہر طرف گرا ہوا ہونا موت کی ہمہ گیری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ فنا کے خوف نے ہمیں اپنے وجود کے

اندر سمٹنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جب ہم نے اس جائے محفوظ سے باہر نکل کر دیکھا تو ہمیں چاروں طرف موت کا منظر نظر آیا۔ شعر کا دوسرا مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ جب ہم نے اپنی انا سے پرے اس دنیا کا نظارہ کیا تو ہمیں ہر سمت تباہی و بربادی ہی نظر آئی۔ ایسے میں 'چمن' دنیا کی اور 'جھڑے ہوئے پتّے' تباہی و بربادی کی علامت بن جاتے ہیں۔

فاختہ سر نگوں ببولوں میں
پھول کو پھول سے جدا دیکھا

فاختہ چُپ ہے بڑی دیر سے کیوں
سرو کی شاخ ہلا کر دیکھو

فاختہ امن کی علامت ہے جو ببولوں یعنی صاحبانِ اقتدار کی آپسی نفرتوں اور رنجشوں میں گھری ہوئی ہے۔ ایک انسان دوسرے انسان سے نالاں اور متنفر ہے۔ اس ماحول میں امن وسکون کا بحال ہونا ناممکن ہے۔ فاختہ کا سر نگوں ہونا اس کی بے بسی کو ظاہر کرتا ہے۔ مجموعی طور پر شعر اس دنیا کے منظر کو پیش کرتا ہے جو یگانگت اور رواداری سے محروم ہے۔

دوسرے شعر میں بھی فاختہ امن وسکون کی علامت ہے۔ اس کا دیر سے خاموش رہنا کسی بڑے سانحے کا پیش خیمہ ہے۔ دوسرے مصرعے کے تجسس میں طنز کی آمزش ہے۔ یعنی اگر ہم نے سرو کی شاخ ہلائی تو ممکن ہے فاختہ مری ہوئی حالت میں ملے۔ اس کا مرا ہوا ہونا پرامن ماحول کا ہمیشہ کے لیے ختم ہوجانا ہے۔

کشتیوں کی لاشوں پر
جمگھٹا ہے چیلوں کا

دن بکلنے میں کوئی دیر نہیں
ہم نہ سو جائیں اب تو ڈر ہے یہ

ہندوستان کے غلام معاشرے کے سیاسی وسماجی رجحانات نے ناصر کاظمی کی غزلوں میں جگہ پائی ہے۔ انہوں نے اپنی غزلوں میں محض سیاسی مسائل کو ہی موضوع نہیں بنایا بلکہ ہندوستان کی سماجی صورتِ حال، معاشری تضادات، جبر وظلم کی فضا، طبقاتی کشمکش، جہالت اور ضعیف الاعتقادی کو بھی اپنی تخلیقات میں بے نقاب کیا ہے۔ ناصر کاظمی کا شمار ایسے غزل گو شعرا میں ہوتا ہے جنہوں نے ہندوستان کے محبوس معاشرے کے پرت در پرت مسائل اور تضادات کو اس طرح غزلوں میں جگہ دی کہ یہ قاری کے سماجی اور سیاسی شعور کی ترقی کا ذریعہ بنیں، اور انہوں نے استعمار کی مزاحمت کے جذبے کو پختگی بھی فراہم کی۔

برطانوی استعمار سے آزادی کے حوالے سے ادب کا اہم موضوع وہ فسادات ہیں جو تقسیم کا اعلان ہونے کے ساتھ ہی شروع ہو گئے۔ بہار، بنگال اور پنجاب کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے دیگر علاقوں میں خوں ریز فسادات بھڑکنے میں دیر نہ لگی۔ اس کے نتیجے میں جو قیامت یہاں برپا ہوئی اس کی نظیر تاریخ میں نہیں ملتی ہے۔ یہ فسادات اپنی وسعت اور دیرپا اثرات کے نقطۂ نظر سے انتہائی مہلک ثابت ہوئے۔ ہندوستان کے فرقہ وارانہ مسئلے کا سیاسی حل اگرچہ تقسیم ہند کی شکل میں نکلنا ناگزیر تھا۔ پھر بھی یہ ہرگز ضروری نہیں تھا کہ اس اقدام کے ساتھ اتنی بڑی تباہی، خوں ریزی اور انسانی جانوں کا زیاں بھی ہوتا۔

خلیل الرحمٰن اعظمی

خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی شاعری کا آغاز نظم نگاری سے کیا۔ اپنے طالب علمی کے زمانے میں وہ بچوں کے لیے نظمیں لکھا کرتے تھے۔ علی گڑھ کے ادبی حلقے میں ان کا تعارف بحیثیت نظم نگار ہوا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب بیش تر شعرا ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوا کرتے تھے۔ ترقی پسند معاشرہ کے باوجود خلیل الرحمٰن اعظمی شاعری میں نئے نئے امکانات اور مقامات کی جستجو میں سرگرداں رہے۔ وہ کسی زمانے یا تحریک (ترقی پسند تحریک یا جدیدیت) کے پابند نہ ہو کر نئے زاویوں اور تخلیقی رویوں کی ایجاد میں مسلسل منہمک رہے۔ انہوں نے ذاتی تجربات کو ماضی اور حال کے امتزاج کے ایک خوش گوار پیکر میں ڈھالنا اپنی تخلیقی کاوشوں کا مقصد بنایا۔ انہوں نے قدیم و جدید ادب کا گہرائی سے مطالعہ کیا۔ وہ ادب میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا مطالعہ کر کے کسی خاص نتیجے پر پہنچے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کے پہلے شعری مجموعہ کاغذی پیرہن کی کل 32 غزلوں میں ترقی پسند تحریک کے اثرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند تحریک سے متاثر ایک غزل جس کا ردیف 'صیاد' ہے، اس بات کی تصدیق کرتی ہے اور اس میں ترقی پسندی کے اصولوں اور مروجہ روایت کی پیروی کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے۔

کیسی یہ رسم ہے یہ کیسا چلن ہے صیاد!
آج بھی سر پہ وہی چرخِ کہن ہے صیاد!

آشیاں میرا نہیں، لالہ و گل میرے نہیں
کیسے کہہ دوں یہی میرا چمن ہے صیاد!

عندلیبوں پہ تو پڑتے ہیں چمن میں پہرے
وہ چہکتا ہوا ہر زاغ و زغن ہے صیاد!

کاش اک قطرۂ شبنم ہی کوئی ٹپکا دے
تلملایا سا ہر اک غنچۂ دہن ہے صیاد!

جانے اب گردش ایام پہ کیا بیتے گی
آج دیوانوں کی ابرو پہ شکن ہے صیاد!

ڈھل چکی رات، وہ پو پھوٹنے ہی والی ہے
یہ نئی صبح نہیں تیرا کفن ہے صیاد!

ٹوٹ کر پاؤں کی زنجیر گری جاتی ہے
اک نئے رقص میں اب سارا چمن ہے صیاد!

مذکورہ بالا غزل میں 'چرخِ کہن'، 'پاؤں کی زنجیر'، 'رقص'، 'آشیاں'، 'لالہ وگل'، 'عندلیب'، 'زاغ وزغن'، 'شبنم'، 'غنچۂ دہن'، 'رات'، 'صبح' اور کفن کے ساتھ ساتھ غزل کا ردیف 'صیاد' بھی علامتی معنویت کا حامل ہے۔

کیسی یہ رسم ہے یہ کیسا چلن ہے صیاد!
آج بھی سر پہ وہی چرخِ کہن ہے صیاد!

شعر میں 'چرخِ کہن' آلام ومصائب کی علامت ہے جو زندگی بھر کسی نہ کسی صورت میں انسان کا پیچھا کرتی رہتی ہے۔ شعر میں سوال کیا گیا ہے کہ یہ کیسی رسم ہے کہ آلام ومصائب اور پریشانیاں کسی صورت ہمارا پیچھا نہیں چھوڑ رہی ہیں۔ شعر میں مشتمل لفظ ''آج بھی' سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ تمام تر کوششوں اور صبر کے بعد بھی ہم پریشانیوں اور آزمائشوں میں مبتلا ہیں۔ بس اس کی نوعیت بدل جاتی ہے۔

دوسرے شعر میں شاعر نے چمن اور اس کے تلازمات کو علامتی پیکر میں ڈھالنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ 'چمن' ملک کی علامت ہے اور اس کے تلازمات لوازماتِ ملک یعنی، شہر، گھر، اشخاص، دوست، احباب، رشتے دار، رسم ورواج، قوانین وغیرہ کی علامت ہے۔ علامتی اعتبار سے شعر کا مفہوم یہ ہے کہ جب یہاں کے رسم ورواج، قوانین، دوست احباب، رشتے دار، اشخاص، گھر، شہر کچھ بھی اپنے نہیں ہیں تو ہم کس اعتبار سے اسے اپنا وطن کہہ سکتے ہیں۔

تیسرے شعر میں بھی چمن اوراس کے تلازمات کے ذریعے علامتی معنویت کو اجاگر کیا گیا ہے۔شعر میں 'چمن' ملک،شہر یا گھر کی علامت ہے۔عندلیب سے چمن کی رونق میں اضافہ ہوتا ہےاوراس کی آواز میں ایک قسم کی نغمگی ہوتی ہے جو دوسروں کو اپنا گرویدہ بنا لیتی ہے۔اس لیے یہ ان اشخاص کی علامت ہے جو ملک،شہر یا گھر کی ترقی اور بہتری کے لیے آواز اٹھاتے ہیں۔عندلیب ان مخلص رہنماؤں کی بھی علامت ہے جو اپنی تقریر سے لوگوں کے دل جیت لیا کرتے ہیں۔ جب کہ 'زاغ وزغن' وہ مردہ خوار پرندے ہیں جو چمن میں موجود دوسرے پرندے کو نقصان پہنچانے کی فراق میں مصروفِ عمل رہتے ہیں اوران کی آوازیں بھی بےسُری اور ہیبت ناک ہوتی ہیں۔لہٰذا یہ ان اشخاص کی علامت ہے جو ملک،شہر یا گھر کا ماحول خراب کرنے میں سرگرم عمل رہتے ہیں۔ یہ جب بھی بولتے ہیں منہ سے زہر اگلتے ہیں۔جس کے نتیجے میں مختلف قسم کے مسائل رونما ہوتے ہیں۔ یہ شعر ملک کی موجودہ صورتِ حال پر بھی پوری طرح منطبق آ رہا ہے۔ جہاں صلح پسند لوگوں کی آواز کو دبا کر دہشت پسند لوگوں کو پوری آزادی دی جا رہی ہے۔

ڈھل چکی رات، وہ پو پھوٹنے ہی والی ہے
یہ نئی صبح نہیں تیرا کفن ہے صیاد!

مذکورہ بالا شعر میں 'رات' تمام قسم کی دشواریوں اور ناسازگار حالات کی علامت ہےاور 'صبح' اس شئے کی علامت ہے جو ایسے حالات کو پوری طرح سے تبدیل کر دے گی۔ یہ تبدیلی اور انقلاب ایسا ہے جو'صیاد' یعنی آلام و مصائب، دشواری و پریشانی اور مختلف قسم کے ناسازگار حالات کے ذمہ داران کو نیست و نابود کر دے گا۔ یہ شعر امید سے پُر ہے۔

غزل کے آخری شعر میں شاعر نے آزادی اور ملک میں قائم ہونے والے نئے نظام کو 'پاؤں کی زنجیر' اور 'نئے رقص' جیسی علامت کے ذریعہ پیش کیا ہے۔'صیاد' اس شخص کی علامت ہے،جس نے تمام قسم کے جبر و ظلم کیے۔ لیکن اب اس کا خاتمہ طے ہے۔

''کاغذی پیرہن'' کی دوسری غزلوں میں بھی علامتی پیرائے کی مدد سے مختلف احساسات و جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔مجموعہ ''کاغذی پیرہن'' سے اس قبیل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:۔

اسیرانِ قفس پھر چونک اُٹھے شورِ بہاراں سے
نہ جانے گُل کھلے کیا آج صیادوں میں چرچا ہے

بھری بہار میں یہ میری چاک دامانی
نہ جانے کب کا اٹھانا پڑا ہے خمیازہ

جانے دو اب تو چاک گریباں کی بحث کو
میرے چمن میں کوئی بہار و خزاں نہیں

کیسی بہار، کیسا چمن، کیسا میکدہ
میرا لہو بھی پی کے یہ دنیا جواں نہیں

جب کبھی آیا تو ذکرِ مئے گلفام آیا
کفر آیا ترے رندوں کو نہ اسلام آیا

لے چلو اب نہ ہمیں پاپ کی دنیا کی طرف
ہم تو دیوانے ہیں، ہم جاتے ہیں صحرا کی طرف

جو پامالِ خزاں ہیں اک دن خاکِ چمن سے اٹھیں گے
ان کا حشر نہ جانے کیا ہو جو مقتولِ بہاراں ہوں

کوئی شور پھر اٹھے گا ہے یہ حکم باغباں کا
کہ درِ قفس تک آئے نہ کبھی گلوں کی خوشبو

خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی غزلوں میں جانی پہچانی علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً چمن، گل ساقی، میکدہ، رند، صیاد، آشیاں، قفس، بہار، خزاں، پیمانۂ صہبا، وحشی، در و بام، مے خانہ وغیرہ۔ مگر انہوں نے ان علائم کو نئے معنی و مفاہیم میں استعمال کیا ہے اور ان کے معنی کی نئی سمتوں اور جہتوں کی نشاندہی کی ہے۔ جن میں عصری زندگی اور احساسات کے بے شمار پہلو نظر آتے ہیں۔ خلیل الرحمٰن کی غزلیں بالخصوص داخلی احساسات کو خارجی پیکروں کی مدد سے ظاہر کرتی ہیں۔ انہوں نے بظاہر ایسے شعری پیکر جو بالکل نئے ہوں کم ہی استعمال کیے ہیں۔ ان کی تشبیہات و استعارات اور علائم میں نئے پن کا احساس کم ہی ہوتا ہے۔ بعض جگہ انہوں نے بڑی اچھوتی پیکر تراشی کی ہے اور اپنے جذبات و احساسات کی مصوری اور آئینہ سامانی میں اپنے انفرادی تخیل کے نقوش اجاگر کر دیتے ہیں۔ اس ضمن میں ہندی الفاظ سے بھی منفرد علائم کا کام لیا گیا ہے۔ جسے خلیل الرحمٰن کی مخصوص انفرادیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

بس ایک شعلے کی سرکشی سے چراغ سینے کے جل اٹھے ہیں
کِیا ہے دامن کو چاک میں نے تو ہر سمت روشنی ہے

'شعلہ' خوش گوار یادوں کی علامت ہے۔ جس کے ذہن میں تازہ ہوتے ہی سینے کے چراغ جو بجھ گئے تھے ازسرِ نو جل اٹھے ہیں۔ اسی طرح چراغ خوشی کی علامت ہے اور دامن کا چاک ہونا اس خوشی کی ترسیل کا سبب ہے جس سے اس خوشی کی روشنی ہر سمت پھیل رہی ہے۔

دامن رفو کرو کہ بہت تیز ہے ہوا
دل کا چراغ پھر کوئی آ کر بجھا نہ جائے

کس کس سے ہم چھپائیں صد چاک پیرہن کو
عالم یہ ہے کہ اب تو ڈرتے ہیں روشنی سے

'چاک دامن' بے بسی اور رسوائی کی علامت ہے۔ عین ممکن ہے کہ تیز و تند ہوا اس چاک دامنی میں مزید اضافہ کر دیں۔ اس لیے اسے رفو کر لینا ہی مناسب ہے۔ یہاں ہوا ان اشیا کی علامت ہے جو ہماری بے بسی اور

رسوائی میں اضافہ کا سبب بنتی ہے۔ 'ہوا' ان فضول اور بے کار رسم و رواج کی بھی علامت ہے جس کی سماج کو کوئی ضرورت نہیں ہے۔ 'چراغ' خوشی اور فرحت کی علامت ہے۔

کس موڑ پر بچھڑ گئے خوابوں کے قافلے
وہ منزل طرب کا فسوں کون لے گیا

بس دعا ہے کہ الٰہی یہ کوئی خواب نہ ہو
کوئی سایہ میرے سائے کے برابر آیا

چمکے ہیں ابھی چند ستارے سرِ مژگاں
باقی ہے بہت رات ابھی دیکھیے کیا ہو

پہلے اور دوسرے شعر میں 'خواب' ان نامکمل خواہشوں کی علامت ہے جو کبھی شرمندۂ تعبیر نہیں ہوتے۔ دوسرے شعر میں 'ایک سائے کا دوسرے سائے' کے برابر چلنا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ سفر میں اکیلا نہیں ہے۔ اس کے ساتھ اس کا ہم سفر بھی موجود ہے۔ تیسرے شعر میں 'ستاروں کا سرِ مژگاں چمکنا' استعارہ ہے ان اشکوں کا جو پلکوں پر جمے ہوئے ہیں اور 'رات' علامت ہے اکیلے پن اور تنہائی کی۔

ان گلیوں میں اب سنتے ہیں راتیں بھی سو جاتی ہیں
جن گلیوں میں ہم پھرتے تھے جہاں وہ چاند نکلتا تھا

'رات' علامت ہے تنہائی، سنّاٹے اور اکیلے پن کی۔ چاند محبوب کا استعارہ ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جن گلیوں میں کبھی گہما گہمی ہوا کرتی تھی اور لوگ ایک دوسرے سے مِل کر اپنا غم اور خوشی باٹتے تھے آج وہ گلیاں بالکل سُنسان ہو چکی ہیں۔ اس سنّاٹے کی انتہاں یہ ہے کہ یہاں راتیں بھی سو جاتی ہیں۔ ان گلیوں کے سنسان ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ لوگ تلاشِ معاش کے لیے اپنے گھر اور گاؤں سے شہر کا رُخ کرنے لگے

ہیں۔ یہ شعر دل کی ویرانی پر بھی منطبق آتا ہے۔

آج شبِ غم راس آئے تو اپنی بات بھی رہ جائے
اندھیارے کی کوکھ میں یوں تو پہلے سورج پلتا تھا

اب کے ایسی پت جھڑ آئی سوکھ گئی ہے ڈالی ڈالی
ایسے ڈھنگ سے کوئی پودا کب پوشاک بدلتا ہے

'شبِ غم' تنہائی اور ناامیدی کے لمحات کی علامت ہے۔ اندھیرا مشکلات اور ناامیدی کی علامت ہے۔ سورج وہ شئے ہے جو ان مشکلات اور ناامیدی کو پوری طرح ختم کر دے گی۔ اندھیرے کی کوکھ میں سورج پلنے کی بات کہہ کر شعر کی معنوی تہہ داری میں مزید اضافہ ہو گیا ہے۔ جس طرح ہر رات کے بعد سویرا ہے اسی طرح ہر مشکل کے بعد آسانی بھی ہے۔ مشکل کے بعد کی یہ آسانی مشکل لمحات سے ہی نمودار ہوتی ہے۔ جس کی طرف شاعر نے علائم کے ذریعے اشارہ کیا ہے۔ دوسرے شعر میں اس مضمون کو شاعر نے 'پت جھڑ' اور اس کے تلازمات کے ذریعے علامتی پیرائے میں پیش کیا ہے۔

بارہا دستِ ستم گر کو قلم ہم نے کیا
بارہا چاک اندھیری کی قبا ہم سے ہوئی

مذکورہ بالا شعر میں 'اندھیروں کی قبا چاک کرنے' سے مراد آلام و مصائب اور پریشانی و تنہائی کے ایام پر فتح حاصل کرنے سے ہے۔ شعر کے پہلے مصرعہ 'بارہا دستِ ستم گر کو قلم ہم نے کیا'، سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ان وجوہات کو کئی بار شکست دی جا چکی ہے۔ جو تنہائی اور پریشانی کا سبب بنتے رہے ہیں۔ لیکن یہ سلسلہ ابھی بھی مسلسل جاری و ساری ہے۔ گویا ایسا معلوم ہوتا ہے کہ عمر بھر کے لیے یہ اندھیرا ہم پر محیط ہو گیا ہے جس کی قباؤں کو میں چاک کرتا رہتا ہوں۔

سینہ لہو لہان تھا ہر ہر کلی کا آج
بادِ صبا چمن سے بہت سُرخ رو گئی

مذکورہ بالا شعر میں خوشی اور انبساط کو نظم کیا گیا ہے۔ 'کلی کا سینہ لہولہان' ہونے سے مراد اس کے کھلنے سے ہے۔ کلی کو پھول بنانے کا کام بادِ صبا کرتی ہے۔ جو کامیاب ہو کر سُرخ رو ہوئی ہے۔ کلی ہم وطن یا اہلِ خانہ کی علامت ہے اور بادِ صبا وہ وسائل ہیں جن کی بدولت ہم زندگی کی منازل کو طے کرتے ہیں۔

جب موسمِ گل آئے اے نکہتِ آوارہ
آ کر درِ زنداں کی زنجیر ہلا جانا

'موسمِ گل' خوشی، انبساط اور سازگار اوقات کی علامت ہے۔ 'نکہتِ آوارہ' خوشی وانبساط کا چرچا ہے۔ درِ زنداں کی زنجیر ہلانے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ زنداں میں کوئی قید ہے۔ جو 'نکہت، آوارہ' سے گزارش کر رہا ہے کہ جب 'موسمِ گل' آئے تو ہمیں بھی اس کی خوش خبری دے جانا۔ 'درِ زنداں کی قید' دراصل تنہائی، اداسی اور مایوسی کی علامت ہے جو اس خوش خبری سے ہی ختم ہو سکتی ہے۔

آج آئینہ جو دیکھا تو ہوا یہ محسوس
جانے یہ کون ہے؟ میں ایسا تھا؟ یہ میں تو نہیں!!!

ہم وہ ہیں باز نا آئیں گے ابھی جینے سے
اپنا احوال چھپاتے ہیں جو آئینے سے

لے مجھ کو سنبھال گردشِ وقت!
ٹوٹا ہوا تیرا آئینہ ہوں میں

خلیل الرحمن اعظمی نے آئینہ کو کہیں خود کی تو کہیں زمانے اور وقت کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ آئینہ کے ذریعے وہ خود کا مشاہدہ کرتے ہیں جس سے انہیں یہ علم ہوتا ہے کہ وقت نے انہیں کس قدر تبدیل کر دیا ہے۔

آج رستا ہے در و بام سے یہ کس کا لہو
مری غم گشتہ تمنا تری آہٹ تو ملی

اب کوئی تازہ پھول کھلا خاک پائمال
اپنا لہو زمین کو پلاتے رہے ہیں ہم

یہ اور بات ہمارے لہو کی پیاسی ہے
مگر زمینِ چمن پھر بھی ہے زمینِ چمن

'لہو' ایثار و قربانی کی علامت ہے جو انسان کو ہر مشکل وقت میں پیش کرنی ہوتی ہے۔

دیکھتے دیکھتے مرجھا گئے کمسن پودے
وقت کی دھوپ سے اس باغ کی ہر شاخ جلی

اس کڑی دھوپ میں اک ان کو ہی سایہ نہ ملا
تجھ پہ اے گیسوئے ایام جو ہوئے قرباں

ابلتے دیکھی ہے سورج سے میں نے تاریکی
نہ راس آئے گی یہ صبح، زرنگار مجھے

میں دیر سے دھوپ میں کھڑا ہوں
سایہ سایہ پکارتا ہوں

اگر گھر سے نکلوں تو پھر تیز دھوپ
مگر گھر میں ڈستی ہوئی تیرگی

ہوا ہم پہ اب جن کا سایہ حرام
تھی ان بادلوں سے کبھی دوستی

مذکورہ بالا اشعار میں 'دھوپ' آلام ومصائب کی علامت ہے مگر سیاق وسباق کے اعتبار سے ہر شعر کے مفاہیم مختلف ہیں۔ پہلے شعر میں وقت کے ساتھ پیش آنے والے آلام مصائب نے بلاتفریق مذہب وملت ہر شخص کو متاثر کیا ہے۔ دوسرے شعر میں مخلس اور منافق اشخاص میں امتیاز کرتے ہوئے واضح کیا گیا ہے کہ جو لوگ جِد و جہد آزادی میں مخلصانہ طور پر شامل تھے انہیں ہی سایہ یعنی سکون وآرام کا ایک لمحہ بھی میسر نہ ہوا۔ اس کے برعکس جو ریا کار تھے وہ آرام وسکون کی زندگی بسر کر رہے ہوتے ہیں۔ کیوں کہ ان کے دل مردہ ہیں۔

تیسرے شعر میں شاعر کہتا ہے کہ ایسی 'صبح' یعنی آزادی ہمیں کبھی راس نہیں آئے گی جس میں بے گناہوں کے گھر لوٹے گئے اور قتلِ عام کیا گیا ہو۔ دراصل ہندوستان انگریزوں کی غلامی سے تو آزاد ہو گیا تھا لیکن تقسیم ہند اور غدر میں لاکھوں بے گناہوں کے قتل اور فرقہ وارانہ فسادات نے ہر حساس اور غیرت مند انسان کو جھنجھوڑ کے رکھ دیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس آزادی سے شعرا و ادبا بڑی حد تک متاثر نظر آتے ہیں۔ آخری شعر میں 'بادل کے سائے' نعمت اور آرام وسکون کی علامت ہے۔ یہ آرام وسکون کبھی ہمارا مقدر رہوا کرتا تھا۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ سب کچھ بدل چکا ہے۔ لہٰذا اب آرام وسکون ہم پر حرام ہے۔

نہ ہوا یہ کہ تہہ دام کبھی سو رہتے
زندگی اپنی تو رسوائے پر و بال رہی

مذکورہ بالا شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ایسا کبھی ہوا کہ ہم دام میں سو رہے ہوں بلکہ تو یہ ہے کہ ہمارے پر و بال ہی نہیں ہیں۔ لہٰذا میں پرواز سے محروم ہوں۔ شعر مین دام آزمائش کی علامت ہے 'سوئے رہنا' سے ذہن غفلت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ 'رسوائے پر و بال' بے بسی اور لاچاری کی انتہاں کی علامت ہے۔

اس کی تو داد دے گا ہمارا کوئی رقیب
جب سنگ اٹھا تو سر بھی اٹھائے رہے ہیں ہم

شعر میں 'سنگ' جبر وظلم اور مشکل و پریشانی کی علامت ہے اور 'سر کا اٹھانا' احتجاج اور جد و جہد کو ظاہر کرتا ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جب بھی جبر وظلم کیے گئے ہیں یا جب بھی کوئی مشکل و پریشانی درپیش آئی ہے تو ہم نے اس کے خلاف احتجاج اور جد و جہد کی ہے، جس کی تعریف میرے دشمن بھی کریں گے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے تلمیحات کو بھی بطور علامت استعمال کیا ہے۔حضرت امام حسینؓ حق وصداقت اور ایثار وقربانی کی علامت ہیں۔کربلا جبر وظلم،فریب، ریاکاری، بدعملی اور مقامِ آزمائش وغیرہ کی علامت ہے۔'ابو جہل' جہالت اور گمراہی کی علامت ہے۔

بس ایک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ
یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی

خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزلوں میں شکستگیِ ذات کا کرب، داخلی احساسات،نفسیاتی دروں بینی،خود کلامی، نظریۂ وجودیت،خوابوں اور اقدار کی شکست خوردگی پائی جاتی ہے جو آگے چل کر جدیدیت کے اہم رجحان میں تبدیل ہوئی۔اس سلسلے میں اسلم عمادی لکھتے ہیں:۔

> ''خلیل صاحب غزلوں میں جس زندگی کا ذکر کرتے ہیں وہ ایک طویل سفر ہے اور جس کی مدت لمحہ لمحہ گھٹتی جارہی ہے۔جس میں کوئی مسئلہ آسانی سے حل نہ ہو سکا۔کتنی الجھنیں ہیں، جو یقیناً سلجھتی ہی نہیں۔صرف تسکین ذات کے لیے منطق استعمال کی جاتی ہے۔ان کی غزلوں میں جو فکری آہنگ ہے وہی ان کی نظموں میں بھی نمایاں ہے۔ان کی شاعری میں جو واحد متکلم ہے وہ ایک شاعر ہے اور ایسا شاعر جو خواب دیکھتا ہے لیکن اس کی تعبیر سے گریزاں ہے۔'' 17

ان کی غزلیں زندگی کے ارمانوں اور تمناؤں کا اظہار بن کر ابھرتی ہیں۔زندگی جو مسلسل چل رہی ہے۔ زندگی جو قدم بہ قدم نئے ارمانوں اور خواہشوں کے ساتھ سامنے آرہی ہے۔لیکن ان ارمانوں اور خواہشوں کا مداوا کہیں نظر نہیں آرہا۔جدیدیت کی اس آواز کو خلیل الرحمٰن کی غزلوں میں صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔بالخصوص ان کے دوسرے اور تیسرے مجموعۂ کلام کی بیش تر غزلیں اس رجحان کی غماز ہیں۔

خلیل الرحمٰن اعظمی نے زندگی سے محبت کی۔ان کی شاعری ان کے ذاتی تجربات کی ترجمان ہے۔انہوں

نے دوسروں کے تجربوں کو اپنی ذات کا حصہ بنا کر اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ اپنی ذات کو آئینہ بنانے کے ساتھ ساتھ انہوں نے دوسرے آئینوں میں بھی اپنی صورت دیکھ کر اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ یا یوں کہیں کہ اپنی ذات کو آئینہ بنانے کے ساتھ ساتھ انہوں نے دوسرے آئینوں میں بھی اپنی صورت دیکھی۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کے آخری دور کی شاعری جدیدیت کے رجحانات سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہوگئی تھی۔ اس کی کارفرمائی ان کے یہاں بالکل انفرادی انداز میں ملتی ہے۔ اس دور میں ان کی غزلیں عصری زندگی کے دردوکرب اور پیچیدگیوں کو جدید لہجے اور آہنگ کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔ غوروفکر کے بعد یہ واضح ہوجاتا ہے کہ اعظمی نے اس دور میں جو غزلیں کہیں ان میں ان کا ذہنی اور فنی رویہ بہت کچھ بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ زندگی اور اس کے نشیب وفراز کے متعلق ان کے نظریات وتصورات بھی تبدیل ہوجاتے ہیں۔ زندگی کی تلخی، بے یقینی اور لامرکزیت کو ان کی شاعری میں جگہ حاصل ہونے لگی۔ یہ وصف ان کی اس دور کی غزلوں کے اساسی محرکات بن گئے ہیں۔ ان کی شعری زبان اور محاورات بھی نئی تبدیلی کے مظہر معلوم ہونے لگے۔ ان کی غزلوں میں آئینہ، چہرہ، رات، پرچھائیں، سورج، دھوپ، سایہ، دیوار، زنجیر، سمندر، اندھیرا، پتھر، موسم، دریچہ وغیرہ الفاظ نئے نئے تلازمات کے ساتھ استعمال ہوئے ہیں اور ان کے ذریعے عصری زندگی کے مختلف پہلوؤں تخلیقی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ان سے ہمیں انسانی اقدار کی شکست وریخت، انسانی زندگی کے ٹوٹتے بکھرتے رشتے اور مختلف سطحوں پر جدید انسان کے اقدار ومظاہر کے تئیں رویے کی نشاندہی کی گئی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں اسی دور میں زندگی کی بے معنویت پر خاصا زور دیا گیا ہے اور ان کی شاعری میں حزنیہ لہجہ حاوی ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی کی غزلوں کا جائزہ لینے کے بعد یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ان کی غزلوں میں کلاسیکی نظم وربط اور جدید رنگ وآہنگ کا وہ امتزاج ہے جس نے اسے جدید غزل کے سرمائے میں غیر معمولی جگہ عطا کر دی ہے۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن اعظمی نے چرخِ کہن کو آلام ومصائب کی چمن اور اس کے تلازمات کو ملک اور ملک کے لوازمات یعنی شہر، گھر، اشخاص، دوست، احباب، رشتے دار وغیرہ کی علامت ہے۔ ان کی غزلوں میں عندلیب ملک میں رہنے والے حقیقی شرفا کی علامت ہے جب زاغ وزغن ایسے اشخاص کی علامت ہے جو ملک کے حالات کو خراب کرنے میں سرگرمِ عمل رہتے ہیں۔ شعلہ خوش گوار یادوں کی علامت ہے اور چاک دامن غربت، بے بسی ولاچاری کی علامت ہے۔ ان نئی اور منفرد علامتوں کے ساتھ ساتھ انہوں نے روایتی علامتوں کا استعمال بھی اپنی غزلوں میں خوب کیا ہے۔ مثلاً چمن، گل، ساقی، مے کدہ، رند، صیاد، آشیاں، قفس، بہار، خزاں، صبا، زنجیر، بال و پر وغیرہ۔ ان علائم میں عصری زندگی اور احساسات وجذبات کے بے شمار پہلو نظر آتے ہیں۔

منیر نیازی

منیر نیازی کے کلام میں غزلوں کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ان کی غزلیں اپنے منفرد اور علامتی اسلوب اور تازہ فکر کے حوالے سے قاری کو بار بار غور و فکر کرنے پر مجبور کرتی ہیں۔ منیر نیازی کی غزلوں کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے خود اپنی سوچ اور اپنے اظہار کے سانچے وضع کیے۔ ان کی شاعری تقسیم کے بعد پورے عہد کے طرزِ احساس اور بدلتے ہوئے رویوں کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اسی لیے ان کے یہاں ایک قسم کی معصومیت، حیرت و استعجاب کی کیفیت اور ماضی کے گم شدہ تجربوں کی بازیافت ہونا کچھ ایسے شعری رویے ہیں جو اس عہد کے دوسرے شاعروں کے یہاں کم ہی نظر آتے ہیں۔ منیر نیازی کی شاعری اپنے معاصرین سے اس لیے بھی مختلف ہے کہ انھوں نے اپنی غزلوں میں علامتوں کے ذریعے گہرے اور پیچیدہ معنی و مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ ان کی شاعری میں مرکزی علامتوں کے طور پر سفر، شہر، ہوا، شام، جنگل، مکان، چاند، سورج، پانی، شجر، آئینہ اور خواب وغیرہ استعمال ہوئے ہیں۔ انھوں نے ان علامتوں اور استعاروں کے ذریعے فطرت، انسانی رویوں، معاشرے اور شہری زندگی کے تصادم کو پیش کیا ہے:۔

جنگلوں میں کوئی پیچھے سے بلائے تو منؔیر
مُڑ کے رستے میں کبھی اس کی طرف مت دیکھنا

نہ جا کہ اس سے پرے دشتِ مرگ ہو شاید
پلٹنا چاہیں وہاں سے تو راستہ ہی نہ ہو

خوف دیتا ہے یہاں ابر میں تنہاں ہونا
شہرِ در بند میں دیواروں کی کثرت دیکھو

سویا ہوا تھا شہر کسی سانپ کی طرح
میں دیکھتا ہی رہ گیا اور چاند ڈھل گیا

ان اشعار میں جس طرح جنگل، راستہ، پیچھے مُڑ کر نہ دیکھنا، دشتِ مرگ، شہرِ در بند، شہر کا سانپ کی طرح سونا اور چاند کا ڈھلنا جیسی لفظیات وتراکیب سے مخصوص طرح کے پیکر اُجاگر کیے گئے ہیں اور ان مخصوص پیکروں کی مدد سے ایک پُراسرار داستانوی فضا کی تشکیل کی گئی ہے۔ جو منیر نیازی سے مخصوص ہے۔ یہ فضا سازی اور منظر کی تعمیر ان کے علامتی مزاج کی پیداوار ہے۔ ان کی غزلوں میں 'جنگل' اتنے روپ میں آتا ہے کہ سارے جنگل آفت زدہ شہر کو محیط ہو جاتے ہیں۔ کیوں کہ منیر نیازی کے عہد کا شہر بنیادی طور پر مادی ترقی اور تمام طرح کی آسائش وآرام کی فراہمی کے باوجود ذہنی دباؤ، ڈپریشن، اجنبیت اور تنہائی کی دہشت سے عبارت ہے۔ شہر منیر نیازی کو دشمن کی طرح پریشان کرتا ہے۔ کیوں کہ اس کی بنیاد نظامِ زر پر رکھی گئی ہے اور یہ نظامِ زر شہری زندگی پر اس قدر حاوی ہے کہ اس سے فرد کے اندر بے گانگی کے جذبے سر ابھارتے ہیں جو پوری شہری زندگی کو زوال کی طرف لے جاتی ہیں۔ در حقیقت یہ زوال ہماری اجتماعی زندگی کے توسط سے معاشرے کا حصہ بن کر فرد کے وجود کے زوال کا المیہ بن جاتا ہے۔

منیر نیازی کی شاعری اس لیے بھی اہم بن جاتی ہے کہ ان کے یہاں لفظوں کی معنویت کے ساتھ ساتھ فضا سازی کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے۔ انہوں نے اپنے اشعار میں جس طرح کی صورتِ حال کو پیش کیا ہے اس کے نتیجے میں ایک مختلف طرح کی فضا آفرینی کی تشکیل وتعمیر ہوتی ہے اور یہ ایسی فضا ہے جو دہشت ناک ہونے کے ساتھ ساتھ خواب ناک اور پُراسرار بھی ہے۔ دراصل منیر نیازی اس فضا آفرینی کے لیے مکان اور اس کے لوازمات کا خاص خیال رکھتے ہیں اور ان لوازمات کے بیان کے ذریعے ایک خاص طرح کی فضا تخلیق کرتے ہیں۔ ان کے یہاں مکان اور اس کے لوازمات اپنی مکمل تخلیقی قوت کے ساتھ پہلی مرتبہ دیکھنے کو ملتے ہیں۔

منیر نیازی اپنی شاعری میں علامتوں کی مدد سے مکان اور اس کے لوازمات سے تعمیر منظر کچھ اس طرح پیش کرتے ہیں کہ اس میں 'آفت زدہ' شہر کا عکس مکمل طور سے ابھر آتا ہے۔ اسی لیے موجودہ بستی کی ویرانی قدیم بستیوں کو مزید ویران اور وہشت ناک بنا دیتی ہے۔

رات اک اجڑے مکاں پہ جا کے اک آواز دی
گونج اٹھے بام و در میری صدا کے سامنے

اس شعر میں 'رات'، 'اجڑے مکاں' اور 'بام ودر' ایک بصری پیکر پیش کرتے ہیں اور 'آواز' سماعی پیکر۔ وہیں اجڑے مکان میں شاعر کی آواز گونجنے سے شعر کے تمام پیکر حرکت کرنے لگتے ہیں اور شعر میں جامد صورتِ حال

متحرک ہونے لگتی ہے اور وہ صورتِ حال جس میں وقت رات میں تبدیل ہو چکا ہے، مکان اُجڑ چکے ہیں اور بام و در شکستہ ہو چکے ہیں لیکن شاعر ابھی اطراف و جوانب کے ماحول سے بے خبر نہیں ہے بلکہ اپنے درون کی آواز پر آواز دے رہا ہے۔ اس کی آواز کا اثر اُجڑی ہوئی صورتِ حال کو بھی متحرک بنا دیتا ہے اور مکان کے کھنڈرات بھی شاعر کی آواز کے ساتھ گونجنے لگتے ہیں:۔

اک آسیب زر ان مکانوں میں ہے
مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

آزادی کے بعد کی ہماری تاریخ ہجرتوں سے عبارت ہے۔ پہلی ہجرت پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد کی ہے اور دوسری ہجرت بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں ہوئی۔ لیکن دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ پہلی ہجرت اپنی جان اور عزت و مانوس کے تحفظ کے لیے تھی اور دوسری ہجرت اپنے آرام و آسائش اور دولتِ زر کے وسائل کی فراہمی کے لیے مغربی ممالک کی طرف تھی۔ منیر نیازی کا درج بالا شعر دوسری ہجرت کے منظر نامے کو پیش کرتا ہے کہ اب مکان عالی شان ہو گئے ہیں تاہم مکان اپنے مکینوں سے خالی ہیں اور مکان کی یہی ویرانی دراصل آسیب زر ہے۔ دوسرے مصرعے کی ساخت پر غور کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ ابھی تک مکان کے مکیں واپس نہیں آئے ہیں۔ اس میں آسیب سے جو فضا مرتب ہوتی ہے وہ غیر انسانی اور داستانوی فضا ہے کیوں کہ آسیب کے ساتھ ویرانی اور خوف کا تصور وابستہ ہے۔

اکثر و بیشتر ویران مکان آسیب زدہ ہوتے ہیں۔ یہ آسیب عموماً ان مکانوں میں بھٹکتی ہوئی روحوں سے تعبیر کیے جاتے ہیں مگر یہاں مکانوں کی ویرانی کا سبب آسیب زر ہے۔ 'مکیں' سے مراد وہ لوگ ہیں جو حصولِ زر کے لیے اپنے گھروں کو چھوڑ کر دوسری جگہ ہجرت کر گئے ہیں اور جنہوں نے دولت کما کر اپنے مکانوں کو عالی شان عمارتوں میں بدل دیا ہے۔ ان مکانوں کی آرائش اور ان میں موجود آسائش کے سامان ہی درحقیقت آسیب زر ہیں کیوں کہ دولت کی وجہ سے مکانوں کی رونق تو بڑھتی جا رہی ہے لیکن اس کے نتیجے میں مکان مکینوں سے خالی ہوتے جا رہے ہیں۔ علامتی طور پر یہ شعر ان اشخاص پر بخوبی منطبق آتا ہے جو دولت کمانے کی غرض سے غیر ممالک میں جا بسے ہیں۔ یہ لوگ اپنے مکانوں کی آرائش تو کرتے رہتے ہیں لیکن انہیں آباد نہیں کرتے۔

آیا وہ بام پر تو کچھ ایسا لگا منیؔر
جیسے فلک پہ رنگ کا بازار کھل گیا

اس شعر میں مکانی لوازم اپنی بھرپور رعایتوں کے ساتھ موجود ہیں۔ چنانچہ بام اپنے مکان اور مکان اپنے مکیں کے وجود کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ شعر میں تشبیہ اپنی جدت اور ندرت کے اعتبار سے بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ 'رنگ کا بازار' کی ترکیب ایک ایسا بصری پیکر پیش کرتی ہے جس میں گہما گہمی اور حرکت ہے۔ محبوب خوب صورت ہے اور اس کے اس کے بام پر آنے سے آسمان پر رنگوں کا بازار کھل گیا۔ رنگوں کے بازار سے ذہن اس طرف منتقل ہوتا ہے کہ جو آسمان پر رنگو کا بازار کھلا ہے اس میں محبوب کے چہرے، اس کی آنکھوں، اس کے گلابی لب، اس کے سیمیں بدن اور اس کے تبسم سبھی کے رنگ شامل ہیں اور یہاں 'رنگ کا بازار کھلنا' محبوب کے سراپا کی رنگا رنگی کو ظاہر کرتا ہے۔ سراپا کی اسی رنگارنگی نے اسے عاشق کی نظروں میں دل آویز بنا دیا ہے۔

اک چیل ایک ممٹی پہ بیٹھی ہے دھوپ میں
گلیاں اُجڑ گئی ہیں مگر پاسباں تو ہے

اس شعر میں دھوپ میں ممٹی پر بیٹھی ہوئی چیل کو اُجڑی ہوئی گلیوں کا پاسباں کہہ کر ویرانی کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس کے لیے بھی منیر نیازی نے اپنے پسندیدہ شعری حربے مکان اور اس کے لوازم سے کام لیا ہے۔ یہ گلیاں اس شہر کی ہیں جو منیر نیازی کے دل میں بستا ہے جسے وہ 1947ء کے بعد چھوڑ آئے تھے۔ منیر نیازی کے یہاں آفت زدہ شہر کبھی ساتھ نہیں چھوڑتا ہے۔ وہ شہر اور اس شہر کی حویلی جو آبا و اجداد کی نشانی تھی وہ منیر نیازی کا ایک ناگزیر حصہ بن چکی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غم والم کی شدت کے سبب اس شعر میں طنز کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے کہ گلیوں کے اُجڑنے کے بعد چیل پاسبانی کا کام انجام دے رہی ہے۔ جب کہ دھوپ اور چیل ویرانی کی ہولناکیوں اور اُجڑی ہوئی بستیوں کی دہشت کو نمایاں کر رہے ہیں۔ منیر نیازی شہر کی ہولناکی اور اس کی دہشت کو نمایاں کرنے کے لیے مختلف صورتیں پیدا کرتے ہیں۔

یہ شعر ہمیں خوف، ویرانی اور وحشت کا احساس دلا رہا ہے۔ ہندوستانی معاشرے میں چیل ایک منحوس پرندہ مانا جاتا ہے۔ دھوپ میں اس کا ممٹی پر بیٹھا ہوا ہونا دو باتوں کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ پہلا یہ کہ شہر ویران ہو چکا ہے اور دوسرا یہ کہ شہر پر کسی نحوست کا سایہ ہے۔ ویرانی اور نحوست ایک دوسرے کا سبب ہیں۔ شعر میں واضح کیا گیا

ہے کہ مٹی پر بیٹھی ہوئی چیل ویران شہر کی پاسبانی کر رہی ہے۔اس میں ایک طرح کا ستم ظریفانہ طنز ہے۔چیل مردہ خور پرندہ ہے جو کسی مردہ شہر ہی کی پاسبانی کر سکتا ہے۔اس طرح پورے شعری پیکر میں جس طرح کی فضا قائم کی گئی ہے اس نے ویرانی، خوف اور بے رونقی کو شدید تر کر دیا ہے۔

سویا ہوا تھا شہر کسی سانپ کی طرح
میں دیکھتا ہی رہ گیا اور چاند ڈھل گیا

شہر کا کسی سانپ کی طرح سونا اور چاند کا ڈھل جانا، درحقیقت شہر کی دہشت ناکی اور ہولناکی کی علامت ہے۔

ماضی کی روایتوں سے عدم وابستگی کی بنیاد پر تہذیبی بحران پیدا ہو گیا اور ساتھ ہی ساتھ مشینی عہد نے انسان کی معصومانہ فطرت کو ختم کر دیا ہے۔اسی لیے منیر نیازی مادی چمک دمک میں گُم ہو جانے والے انسان کو اپنے اصل جوہر سے محرومی کا افسوس کرتے ہوئے اس کو کسی آسیب کا سایہ بتاتے ہیں۔منیر نیازی کا درج ذیل شعر اسی پس منظر کی وضاحت کرتا ہے:

منیر اس ملک پہ آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے
کہ حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ

ظاہری اور مادی چمک دمک کے باوجود انسان اخلاقی اور روحانی اعتبار سے رو بہ زوال ہے اسی لیے منیر نیازی اپنے ملک کو آسیب زدہ بتاتے ہیں۔اگر غور کیا جائے تو آسیب کا لفظ غیر انسانی فضا کی تشکیل کرتا ہے کیوں کہ یہ انسان مائل بہ ارتقا تو ہے لیکن یہ کیسا ارتقا ہے جس سے ایک مشینی اور جذبات و احساسات سے عاری معاشرے کی تعمیر ہو رہی ہے۔اس شعر میں 'حرکت' لفظ جہاں ایک بے معنی اور بے مقصد حرکت کا اشاریہ ہے وہیں 'سفر' ایک با مقصد اور با معنی متحرک عمل کی علامت ہے۔اس شعر میں دنیا کے اخلاقی اور روحانی اقدار سے خالی ہو جانے کا نوحہ ہے۔یعنی انسان کے مادی ارتقا کے باوجود روحانی اور اخلاقی اعتبار سے انتہائی ذلت میں گر چکا ہے اور تہذیبی، ثقافتی اور انسانی اقدار کی عمارت کو مادیت کے فروغ نے مسمار کر دیا ہے۔

کسی کو فکر گنبدِ قصرِ حباب
آب جو پیہم چلے، پیہم چلے

'گنبدِ قصرِ حباب' کی ترکیب بصری پیکر کا منظر نامہ تشکیل دیتی ہے۔ وہیں یہ ترکیب ہماری سماعی دنیا کو بھلی اور مانوس لگتی ہے۔ یہاں 'گنبد قصرِ حباب' اور 'آبِ جو' علامتی نوعیت کے حامل ہیں۔ 'گنبد' کا لفظ ایک مکمل تہذیبی مظاہر کی طرف اشارہ کر رہا ہے جس میں نا جانے کتنے افراد کا خونِ جگر شامل ہے۔ لیکن 'آبِ جو' یعنی وقت جو اپنی روانی اور رفتار سے اس بلند اور مکمل تہذیب کو مسمار کرتا ہوا گزر رہا ہے۔ اس شعر میں 'گنبدِ قصرِ حباب' کی ترکیب سے ایک عظیم الشان عہد کے زوال کی مکمل تصویر نگاہوں میں رقص کرنے لگتی ہے اور یہی اس شعر کو المیاتی شعر بناتی ہے۔ اس شعر کی معنوی جہتیں اور نمایاں ہوں گی اگر ہم 'گنبد' اور 'حباب' کی صوری مناسبت پر غور کریں۔ یعنی صدیوں میں پروان چڑھی ہوئی تہذیب حباب کی طرح ختم ہوگئی اور اس کا کوئی نشان باقی نہیں رہا۔ یہ شعر انسان اور اس کے عدم ثبات کا نوحہ ہے۔ اس تہذیبی عمارت کے مِٹ جانے کا زیاں اور فزوں ہو جاتا ہے جب اس صنعتی اور مشینی عہد میں انسان اخلاقی اور روحانی اقتدار سے عاری ہو کر صرف جسمانی آرام و آسائش کے لیے سب کچھ تعمیر کر رہا ہے۔

منیر نیازی کی غزلوں میں ہجرت کا تجربہ ملتا ہے۔ یہ اپنے عہد کے اہم شاعر ناصر کاظمی کی طرح خود بھی ہجرت کے تجربے سے دوچار ہوئے تھے اس لیے ماضی کے حوالے سے اپنی مٹی، اپنا گھر، اپنی زمین، اپنے لوگ، اپنا خاندان، اپنا بچپن اور اپنا دیار ان کے دل کی بستی میں پہلے جیسا ہی تھا۔ اسی لیے وہ ان میں تبدیلیوں سے خوف زدہ تھے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہجرت کا تجربہ ان کے لیے ایک بھید بھی ہے اور ان کے تخلیقی عمل کو تحریک دینے والا سب سے طاقت ور محرک بھی۔ اسی وجہ سے ان کی شاعری میں پرانی بستی میں موجود گھروں، گلیوں اور راستوں کے نشان ملتے ہیں۔ منیر نیازی نے خصوصیت کے ساتھ ہجرت سے متعلق انوکھے تجربات کا اظہار کیا ہے۔

جب سفر سے لوٹ کر آئے تو کتنا دکھ ہوا
اس پرانے بام پر وہ صورتِ زیبا نہ تھی

جب سفر پر گئے تھے تو شہر کے بام و در میں صورتیں موجود تھیں لیکن جب سفر سے لوٹ کر آئے تو صورتیں موجود نہ تھیں۔ پرانا بام تو موجود تھا لیکن وہ صورتِ زیبا نہ تھی جو اس بام کی رونق تھی۔ جتنا دکھ صورتِ زیبا کے نہ ہونے کا ہے اتنا ہی دکھ بام کی بے رونقی کا بھی ہے کیوں کہ یہ رونق اسی صورتِ زیبا کی وجہ سے تھی۔ منیر کے اس قبیل کے اشعار مکان کو مکیں سے اور مکیں کو مکان سے الگ نہیں ہونے دیتے۔

تنہا اجاڑ برجوں میں پھرتا ہے تو منیر
وہ زر فشانیاں ترے رُخ کی کدھر گئیں

'چہرے کی زرفشانیاں' شہر کی رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے۔ یہ زرفشانیاں چہرے سے اس لیے غائب ہوگئی ہیں کیوں کہ اب شہر رونق اور گہما گہمی سے محروم ہو چکا ہے۔ اجاڑ برجوں میں تنہا پھرنا شہر کی رونقوں کے ختم ہو جانے پر اپنی افسردگی کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی شہری رونقوں کے ختم ہونے سے چہرے کی رونقیں بھی ختم ہوگئی ہیں۔ اجاڑ اور غیر آباد برج شہر کی ویرانی کی علامت کے ساتھ ساتھ مٹتے ہوئے آثار کی بھی علامت ہے۔ اجاڑ برجوں میں تنہا پھرنے والا دہرے المیے سے دوچار ہے۔ ایک طرف وہ شہر کی ویرانی اور بے رونقی پر آزردہ ہے اور دوسری طرف فنا ہوتے ہوئے آثار اور ان سے وابستہ یادیں اسے افسردہ کر رہی ہے۔

صبح سفر کی رات تھی تارے تھے اور ہوا
سایہ سا ایک دیر تلک بام پر رہا

صبح سفر پر نکلنا ہے یعنی یہ رات سفر پر نکلنے سے پہلے کی آخری رات ہے اس لیے شاعر یہ رات اپنی آنکھوں میں بسر کر رہا ہے۔ اسی لیے وہ تاروں کو دیکھ رہا ہے، ہوا کو محسوس کر رہا ہے اور اسی بیداری کے عالم میں وہ بام پر ایک سائے کو بھی دیکھ رہا ہے۔ یہ سایہ اس کی کسی عزیز ترین شَے یعنی اس کی محبوبہ کا سایہ ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جب وہ سفر سے لوٹ کر آئے گا تو بام و در ویران ہو چکے ہوں گے اور یہ سایہ اسے کہیں نظر نہیں آئے گا۔ سائے کا دیر تک بام پر رہنا یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ سائے کو یقین ہے کہ اب جانے والا لوٹ کر نہیں آئے گا۔ اس طرح یہ ایسا سفر ہے جس میں ہمیں محبوب ترین شَے سے بھی محروم ہو جانا ہے۔

شہ نشینوں پہ ہوا پھرتی ہے کھوئی کھوئی
اب کہاں ہیں وہ مکیں یہ تو بتاتے اس کو

شہ نشینوں پر ہوا اپنے مکینوں کی تلاش میں کھوئی کھوئی پھرتی ہے لیکن مکان اب ان مکینوں سے خالی ہیں۔ شعر کا المیاتی پہلو یہ ہے کہ وہ ہوا جو اپنے مکینوں کے لیے کھوئی کھوئی پھرتی ہے اسے مکینوں نے یہ تک نہیں بتایا کہ

اب وہ کہاں ہیں۔' یہ تو بتاتے اس کو' کا فقرہ اسی المنا کی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کے علاوہ المیہ کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ وہ ہوا جو دوسروں کی خبر لاتی ہے اور جو دوسروں کی خبر رکھتی ہے اسے خود اپنے مکینوں کی خبر نہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ مکیں یا تو اب اس دنیا میں نہیں ہیں یا کسی ایسے مقام پر ہیں جہاں سے ہوا ان کی خبر لانے میں قاصر ہے۔ دونوں ہی المناک صورتیں ہیں۔

شعر کے پہلے مصرعے کی ایک اور خصوصیت یہ بھی ہے کہ 'ہوا پھرتی ہے کھوئی کھوئی' میں کھوئی کھوئی بہ معنی گم صم، مغموم وغیرہ ہے۔ لیکن اس کا کھویا کھویا پھرنا کھوئے ہوؤں کے لیے ہے۔ اس طرح منیر نے پہلے مصرعے کے اس فقرے سے دوسرے مصرعے کے مخفی مفہوم کے لیے معنوی مناسبت پیدا کر دی ہے۔

آزردہ ہے مکان میں خاک زمین بھی
چیزوں میں شوقِ نقلِ مکانی کو دیکھ کر

'چیزوں میں نقلِ مکانی کا شوق دیکھ کر' مکان کی خاک بھی آزردہ ہے۔ خاک کی یہ آزردگی اس لیے ہے کہ اگر چیزیں اسی طرح منتقل ہوتی رہیں تو ایک دن خاک کو بھی یہ زمیں چھوڑنا پڑے گی۔ یہاں بھی ایک المیہ پہلو موجود ہے کہ جس شئے کی محبت لوگوں کو وطن میں رہنے پر مجبور کرتی ہے یعنی خاکِ وطن اسے بھی اپنی سرزمین سے جدا ہو جانے کا خوف لاحق ہو گیا ہے اور آزردگی کا سبب یہی خوف ہے۔

ہجرتوں کا خوف تھا یا پرکشش کہنہ مقام
کیا تھا جس کو ہم نے خود دیوار جادہ کر دیا

حیرت میں ہوں منیر میں شہرِ خیال دیکھ کر
گلیوں میں گھر نئے نئے، ان میں بشر نئے نئے

واپس نہ جا وہاں کہ تیرے شہر میں منیرؔ
جو جس جگہ پہ تھا وہ وہاں پر نہیں

منیر نیازی کے یہاں ہجرت کا تجربہ، اپنے اندر ہجرت کے نتائج، دوستوں کے بچھڑ جانے اور زندگی و تہذیب کے ایک پورے عہد کو گُم ہو جانے کا احساس رکھتا ہے۔

منیر نیازی کی غزلوں میں وحشت و دہشت ہو یا ماضی کی بازیافت کا انداز، گم شدہ زمانوں کے متعلق اشخاص اور احباب کا بچھڑ جانا ہو یا ان کی ہجرت کا تجربہ سب کچھ زمانۂ حال میں آ کر بالکل ایک نیا پس منظر اختیار کر لیتا ہے۔ ان کے اندازِ بیان اور پُراسرار کیفیت نے ہر صورتِ حال میں ان کی غزل کو سرّیت اور رمزیہ اسلوب سے آشنا کیا ہے۔ اس اسلوب کی تشکیل میں ان کے سادہ اندازِ بیان کے اندر موجود علامتوں نے بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔

زیب غوری

زیب غوری کے علامتی نظام کا تجزیہ کرنے سے قبل ان کے شاعرانہ ذہن کو سمجھنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ زیب اپنی شاعری کے تئیں بہت سنجیدہ، حساس اور محتاط بھی ہیں۔ شاعری میں زبان کے نئے تجربے کرنے کے باوجود وہ اس کے اصل مرتبے سے محروم نہیں۔ زیب شاعری میں موضوع اور بیان کے رشتے کو سمجھ کر اسے پوری ہنر مندی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ لفظوں کو منتخب کرنے، نئی نئی ترکیبوں کو وضع کرنے اور شعر کو مکمل طور پر ایک مثالی پیرائے میں پیش کرنے کی کوشش ان کے یہاں صاف طور پر نظر آتی ہے۔ وہ بہتر سے بہترین ترکیبیں وضع کرتے ہیں تاکہ شعر میں ایسی خوش آہنگی پیدا کی جا سکے جو مشکل سے مشکل معنی کو بھی فہم نشیں کر سکے۔ ان ترکیبوں کو وضع کرنے میں انہوں نے اپنا خاص ہنر دکھایا ہے۔ جو اپنے آہنگ کو نمایاں کرنے کے ساتھ ساتھ معنی کی ترجمانی بھی کرتی ہیں۔ ان ترکیبوں میں یک شعاعِ موج، پیچاں، ذائقۂ آہِ نارسا، حرفِ خزاں، غبارِ رفتہ رنگِ ہوس، سرچشمۂ سراب، دہنِ کوہِ ندا، طلسمِ بت کدۂ اعتبار، صحرائے بے شکن، لمسِ نمو، شرارِ نمو، آئینۂ منظر، شاخِ زرافشاں، سایۂ چاک، رمِ آہوئے معانی، نیرنگِ نقشِ رفتۂ پائے فراز، کفِ موجۂ ظلمات، خیمۂ خواب، کشتگانِ ذوقِ تماشا، شعلۂ موجِ طلب، کشیدِ شعلۂ شفق وغیرہ کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے۔

زیب غوری کے یہاں غنائی ترکیبوں کو وضع کرنے کا واضح رجحان موجود ہے۔ لیکن یہ ترکیبیں اپنے معاصرین سے کچھ مختلف انداز میں استعمال ہوئی ہیں۔ ان کی شاعری میں مختلف نوعیت کی ترکیبیں مستعمل ہیں۔ جن میں بیش تر سہ لفظی ترکیبیں ہیں۔ اس کے علاوہ دو لفظی اور چہار لفظی ترکیبیں بھی ان کے یہاں موجود ہیں۔ علاوہ بریں انہوں نے فکِّ اضافت اور اضافتِ مغلوبی سے بھی کام لیا ہے جن کی مثالیں ذیل کی ترکیبوں میں دیکھی جا سکتی ہیں:

گلِ زرد شام، شعلۂ بے رنگ منظر، حصارِ سیہ بے کنار، موجِ شب گشت، ہوائے نرم حرف، نشیبِ سیہ آب، چشمِ دیر خواب، شاخِ زرافشاں، شیشۂ شش جہات وغیرہ۔ اب اس قبیل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

تہہ بہ تہہ لے گیا گردابِ نگہ عکس تمام
دیر تک ڈوبتے منظر پسِ منظر بولے

پڑتے ہی دھوپ اُڑ گیا رنگِ بہار بھی
ٹوٹا طلسمِ بت کدۂ اعتبار بھی

کدھر ہے کون جانے زیبؔ اب وہ آئینہ پیکر
کہاں جانے غبارِ رفتۂ رنگِ ہوس ٹھہرا

اک یاد تیز گشت اڑا لے گئی ہے مجھے
جاں دادۂ ہلاکتِ رفتار میں ہی تھا

ان اشعار میں جو تراکیب استعمال کی گئی ہیں ان کے وضع کرنے کا جواز اشعار کے سیاق وسباق میں موجود ہے۔ مثلاً پہلے شعر میں 'گردابِ نگہ' کی ترکیب نے ایک عمدہ معنوی پیکر بنایا ہے۔ گردابِ نگہ کا تمام عکسوں کو تہہ بہ تہہ لے جانا اور ڈوبتے منظروں کا پسِ منظر بولنا اس وقت تک بامعنی نہیں ہوسکتا جب تک کہ گردابِ نگہ کی ترکیب مستعمل نہ ہو۔ عکس کو تہہ بہ تہہ لے جانے کے عمل میں گرداب نے اپنے صوری عمل کی مناسبت سے جو حسن پیدا کیا ہے وہی اس شعر کی خوبی ہے۔

دوسرے شعر میں 'طلسمِ بُت کدۂ اعتبار' کی ترکیب نے شعر کے سیاق وسباق کو مزید روشن کر دیا ہے۔ دھوپ پڑنے سے قبل 'رنگِ بہار' بُت کدۂ اعتبار کا طلسم تھا لیکن دھوپ پڑتے ہی بہار کا رنگ اُڑ گیا یعنی بہار کا منظر غائب ہو گیا۔ ٹوٹنے کی مناسبت سے طلسمِ بت کدۂ اعتبار کی ترکیب اور زیادہ بامعنی ہو گئی ہے۔ طلسم بھی ٹوٹتا ہے اور بُت بھی۔ اگر کسی شئے کی بنیاد فریب پر ہو تو اس کے ساتھ بُت کدے کے لفظ سے ترکیب کی معنویت میں مزید بلاغت پیدا ہو جاتی ہے۔

تیسرے شعر کے پیکر میں آئینہ کی مناسبت سے غبارِ رفتۂ رنگِ ہوس کی ترکیب لائی گئی ہے۔ یہ ترکیب پہلے مصرعے کے مفہوم کو مستحکم بنانے میں معاون ہے۔ غبار آئینے پر پڑتا اور ٹھہرتا ہے۔ شعر کا مفہوم اس طرح ہے کہ جس آئینہ پیکر کے لیے میرے دل میں ہوس کا رنگ موجود تھا اب اس کے متعلق مجھے کوئی خبر نہیں ہے۔ اس لیے یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ میرے دل میں کبھی جو ہوس کا رنگ پیدا ہوا تھا اس کا غبار کہاں جا کر ٹھہرا ہے۔ مگر مصرعۂ ثانی کے استفہام میں یہ پہلو پوشیدہ ہے کہ جہاں وہ آئینہ پیکر ہوگا وہیں غبارِ رفتۂ رنگِ ہوس بھی ہوگا۔ اس لیے کہ اس غبار کو

اسی آئینہ (پیکر) پر ٹھہرنا ہے۔ اس طرح اگر یہ ترکیب وضع نہ ہوتی تو پہلے مصرعے کی معنویت میں اتنی گہرائی نہ ہوتی۔

چوتھے شعر میں جاں دادۂ ہلاکتِ رفتار کی ترکیب بھی انوکھی ہے۔ ان ترکیبوں میں معنوی مناسبت کے ساتھ ساتھ لفظی رعایت بھی موجود ہے۔ مثلاً اس شعر میں گشت اور رفتار کی رعایت کے ساتھ ساتھ معنوی مناسبت بھی ہے۔ مجھے تیز ہوا اُڑا لے گئی اور اسی تیز ہوا نے میری جان بھی لے لی ہے۔ تیز ہوا کے ہاتھوں ہلاک ہو جانے کو جان دادۂ ہلاکتِ رفتار کی ترکیب سے واضح کیا ہے۔ لہٰذا زیب نے ترکیب کو محض ترکیب نمائی یا آرائشِ بیان کے لیے استعمال نہیں کیا۔ بلکہ وہ ترکیب سے شعری معنویت کو مستحکم اور نمایاں بنانے کا کام کرتے ہیں۔

زیب کی چند نمائندہ ترکیبوں کی وضاحت شعر کے سیاق وسباق میں کرنے سے اس کی نوعیت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان کے یہاں ترکیب شعر کی معنی کا لازمہ بن کر اسے مستحکم بناتی ہے جو شعر کے معنی کو متحرک کرنے میں معاون ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ وہ ترکیب وضع کرتے وقت ایک خاص طرح کی غنائیت بھی پیدا کرتے ہیں۔ یہ ترکیبیں ان کے یہاں عمدہ معنوی پیکروں کی تشکیل کرتی ہیں۔

زیب کی غزلوں کی دوسری شعری خصوصیت ان کی پیکر سازی ہے۔ جو منفرد حیثیت کی حامل ہے۔ پیکر سازی ان کی غزل کا غالب رجحان ہے۔ وہ اپنے پیکروں کی تعمیر میں تمام اشاراتی پیرایوں کا استعمال کرتے ہیں۔ تشبیہ، استعارہ، علامت، تمثیل وغیرہ کی مدد سے ان کے یہاں جو پیکر بنتا ہے وہ اپنے آپ میں مکمل اور منفرد ہوتا ہے۔ کبھی کبھی وہ اپنے پیکر کو تشکیلِ معنی کے بجائے تعمیرِ منظر کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ ایسے پیکروں میں صرف مناظر کی عکاسی کی جاتی ہے۔ انہیں ہم سادہ پیکر نگاری سے تعبیر کر سکتے ہیں کیوں کہ یہ معنی ومفہوم سے مستثنٰی ہوتی ہے۔ اس طرح کی غزلوں میں معنی سے زیادہ منظروں کی اہمیت ہوتی ہے۔ انہوں نے سادہ اور علامتی دونوں قسم کے پیکروں میں ان رنگوں کا استعمال کیا ہے۔

زیب غوری نے اپنی پیکر سازی میں طرح طرح کے تجربے کیے ہیں۔ ان میں حسی تجربے بھی شامل ہیں اور معنوی تجربے بھی۔ انہوں نے علامت کے ساتھ ساتھ دوسرے اشاراتی پیرایوں مثلاً تشبیہ، استعارہ اور تمثیل وغیرہ کو بھی پیکر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس طرح ان کے یہاں علامتی پیکر کے ساتھ ساتھ تشبیہی، استعاراتی اور تمثیلی پیکر بھی موجود ہے۔

پھر ایک نقش کا نیرنگ زیب بکھرے گا
مرے غبار کو پھر اس نے پیچ و تاب دیا

آگ کے گھیرے میں تھا جنگل تمام
زیب میرا بھاگنا بیکار تھا

صحرا کا زرد پھول بکھرنے لگا ہے زیب
بیٹھا ہے کیوں خموش کسی کو پکار بھی

بکھر رہا ہے گلِ زرد شام آہستہ
مرا بھی نقش نشاں زیب گردِ راہ میں ہے

یہ پیکر اشعار کے معنوی پیکر نگاری سے متعلق ہیں۔یعنی پورا شعر علامتی پیکر ہے جو بیک وقت مختلف مفاہیم کا حامل ہے۔مثلاً پہلے شعر میں غبار کو پیچ وتاب دینے سے ایک بصری پیکر بنتا ہے پھر یہ بصری پیکر معنوی پیکر میں اس طرح تبدیل ہو جاتا ہے کہ غبار کے اسی پیچ وتاب کی بنا پر ایک نقش کا نیرنگ بکھرنے لگتا ہے۔یہ نقش کا نیرنگ در اصل وہ غبار ہے جسے پیچ وتاب دیا گیا ہے اور اس کا نقش کے نیرنگ میں بکھرنا بھی ایک بصری پیکر ہے اور اسی بصری پیکر میں وہ معنوی عنصر بھی موجود ہے جو مرادی پیکر نگاری کی خصوصیت ہے۔بصری پیکر کے اس معنوی عنصر میں غبار کا نقش بن کر نیرنگ کی شکل میں طرح طرح سے بکھرنا شامل ہے اور نقش کے نیرنگ بن جانے میں میں ہی معنوی پہلو ہے۔

دوسرے شعر میں جنگل کا آگ کے گھیرے میں ہونا ایک بصری پیکر ہے۔لیکن دوسرے مصرعے میں اس جنگل سے بھاگ نکلنے کی کوشش کو فضول قرار دینا اس پیکر کو ایک معنوی پیکر بنا دیتا ہے۔اب اگر جنگل کو دنیا کی علامت مان لیا جائے تو اس معنوی پیکر کا مفہوم بالکل صاف ہو جاتا ہے کہ اس دنیا میں ہم آلام و مصائب سے گھرے ہوئے ہیں اور اس دنیا میں ہر جگہ یہ مسائل ہمارے درپیش ہوں گے۔اس لیے ان سے نجات پانے کی کوشش فضول ہے۔شعر کا پہلا مصرعہ پڑھتے ہی جنگل آگ میں گھرا ہوا معلوم ہونے لگتا ہے یعنی جو پیکر زیبؔ نے بنایا ہے وہ ہمارے باصرہ کو متحرک و متاثر کرتا ہے اور دوسرے مصرعے پر غور کرنے سے ایک مفہوم کا حامل بھی ہو جاتا ہے۔

زیب غوری کے یہاں زرد یا زردی زوال کی علامت ہے۔انہوں نے اس لفظ کو بھی پیکر کے طور پر

استعمال کیا ہے لیکن اس میں مفہوم زوال کا ہی ہے:

صحرا کا زرد پھول بکھرنے لگا ہے زیبؔ
بیٹھا ہے کیوں خموش کسی کو پکار بھی

مذکورہ بالا شعر میں جو معنوی پیکر بنتا ہے اس کی خوبی یہ ہے کہ 'پھول کا بکھرنا' درحقیقت 'فنا' کی علامت ہے لیکن زیب نے اس کے ساتھ زرد رنگ کو شامل کر کے اس کے بکھرنے کے آثار یعنی رنگ کی زردی کو بھی واضح کر دیا۔ کم و بیش یہی مفہوم درج ذیل شعر کا بھی ہے:

بکھر رہا ہے گلِ زرد شام آہستہ
مرا بھی نقشِ نشاں زیبؔ گردِ راہ میں ہے

مذکورہ بالا شعر میں صحرا کے زرد پھول کے بکھرنے کا ذکر ہے۔ اس شعر میں بھی پھول گلِ زرد بن گیا ہے ۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جیسے ڈھلتی ہوئی شام کا پھول بکھر رہا ہے ویسے ہی مرے نشاں کا نقش بھی راہ کی گرد میں مٹ جائے گا۔ درج بالا دونوں شعر میں فنا کی علامت مستعمل ہے۔ پہلے شعر میں صحرا کا زرد پھول اور دوسرے شعر میں گلِ زرد شام فنا اور زوال کا مفہوم ادا کر رہے ہیں۔ 'صحرا کا زرد پھول' اور 'گلِ زرد شام' نے شعروں کو سادہ پیکروں کے بجائے معنوی پیکر میں تبدیل کر دیا ہے۔

زیبؔ نے مستقل اور منظّم پیکر سازی کی بنا پر شاعرانہ صفت کے تمام امکانات کو روشن کیا ہے۔ ان کے یہاں پیکر سازی کی کم و بیش ہر جہت موجود ہے اور ان میں روشن تر جہات وہ ہیں جنہیں معنوی پیکر نگاری سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ان کے یہاں معنوی پیکر نگاری کا سب سے زیادہ اور سب سے منفرد تجربہ کیا گیا ہے۔ ان کی اس قبیل کی پیکر نگاری کو علامتی پیکر نگاری کہا جاتا ہے۔

زیبؔ نے اس معنوی پیکر نگاری کو اپنی شاعری کا ایک مستقل رجحان بنانے کے لیے کن کن علامتوں کو زیادہ اور نمایاں طور پر استعمال کیا ہے۔ نیز ان علامتوں کے ذریعے انہوں نے کس کس طرح کے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ ان کے شعری مجموعے میں جو علامتیں بار بار استعمال ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں ان میں لہو کے ساتھ ساتھ دریا،

ہوا، غبار، ریت، عکس، نقش، خواب، رات، شام، سورج، گھر، مکان، سحرا، دشت، جنگل، شرار یا شر یا شرارا، زرد یا زردی اور دھوپ وغیرہ کی علامت سرِ فہرست ہیں۔

ان علامتوں میں سب سے زیادہ 'لہو' کو علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے جس سے متعلق چند اشعار اور ان کا تجزیہ ذیل میں پیش کیا جائے گا۔

حصار تھا لہو کا اور شام تھی
گھنے گھنے درختوں کی پناہ میں

زیبؔ نے اپنے بعض پیکروں میں خوف کی فضا کو بخوبی ابھارا ہے۔ اس پیکر میں یہ فضا پوری طرح موجود ہے۔ لہوں کا حصار اور شام کا گھنے گھنے درختوں کی پناہ میں ہونا ایک خوفناک منظر پیش کرتا ہے۔ معنوی سطح پر یہ منظر زوال کا منظر ہے۔ شعر میں لہو اور شام دونوں ہی زوال کی علامتیں ہیں۔ لہو کے حصار سے یہ واضح ہوتا ہے کہ کچھ ہو چکا ہے اور جو کچھ ہوا ہے وہ بہت دل دوز ہے۔ شام اندھیرے کے آغاز سے عبارت ہے اور گھنے گھنے درختوں کے باعث بھی کچھ نظر نہیں آتا۔ یہ درخت بھی تاریکی یعنی زوال کی علامت ہے۔ اس طرح یہ تینوں عناصر (لہو کا حصار، شام، گھنے گھنے درخت) زوال اور خوفناک منظر پیش کرتے ہیں۔

زوال تھا زرد کا ہوا سنسنا رہی تھی
لہو کے خاموش میں کوئی شعلہ بجھ رہا تھا

یہ شعر ایک ہیبت ناک زوال کا منظر پیش کر رہا ہے۔ اس منظر کو پیش کرنے کے لیے زیبؔ نے جس پیکر کا استعمال کیا ہے اس میں بے پناہ کا خوف بھی پوشیدہ ہے۔ شعر میں اہم علامت زرد ہے۔ زرد کے زوال کو پیش کرنے کے لیے شاعر نے ہوا اور لہو وغیرہ جزئیات کا استعمال کیا ہے۔ یہاں زرد کے زوال کو پیش کرنے سے مراد زوال کا زوال ہے۔ زرد سوئی ہوئی یا بجھی ہوئی فضا کی علامت ہے۔ زرد کے زوال کا مطلب اس فضا کا بھی ختم ہو جانا ہے۔ اس طرح اس شعر سے کسی بھی المناک واقعے کی طرف ذہن بہ آسانی منتقل ہو سکتا ہے۔ مثلاً عاشورہ کے دن عصر کے وقت کا منظر جب حضرت امام حسینؓ کی شہادت کے بعد سیاہ آندھیاں چلنا شروع ہو گئی تھیں۔ لہو کی خاموشی میں کسی شعلہ کا بجھنا دراصل شہادت کے بعد کا منظر ہے جس میں عظیم تر ہستی ختم ہو گئی جو اعلیٰ ترین قدروں کی علامت ہے۔

بھڑک کے بجھ گیا آخر مرے لہو کا چراغ
سبک ہواؤں کے ہمراہ تھا مگر میں بھی

شعر میں لہو کا چراغ زندگی کی تکمیل کی علامت ہے۔ سبک ہواؤں سے مراد ناسازگار حالات ہیں۔ لہٰذا شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ ایسے ناسازگار حالات میں میری زندگی کا باقی رہنا یا میرا مرحلۂ تکمیل تک پہنچ پانا ممکن نہ تھا۔ اس لیے سبک ہواؤں کے ساتھ چل کر میں اپنے چراغ کو محفوظ نہیں رکھ سکا۔

لہو کا چراغ خواہشوں، آرزؤں اور تمناؤں کی علامت بھی ہے۔ پہلے یہ خواہشیں، آرزوئیں اور تمنائیں میرے اندر زندہ تھیں۔ لیکن حالات سازگار نہ ہونے کے سبب ان کا پورا ہونا ممکن نہ تھا۔ چراغ کے بجھ جانے سے مراد آرزؤں کا پایۂ تکمیل کو نہ پہنچنا ہے۔ اس طرح لہو زندگی کی علامت بھی ہے اور خواہش کی بھی۔

کچھ دور تک تو چمکی تھی میرے لہو کی دھار
پھر رات اپنے ساتھ بہا لے گئی مجھے

درج بالا شعر میں 'لہو' خواہش کے ساتھ ساتھ رونق، روشنی اور تحرک کی بھی علامت ہے جب کہ 'رات' موت، بے رونقی، تاریکی، اور بے عملی کی علامت ہے۔ لہو کی دھار کے چمکنے سے مراد زندگی اور تحرک سے پُر جوش ہونا ہے۔ لیکن یہ تحرک یا روشنی یا رونق میری زندگی میں بہت کم وقت کے لیے تھی کیوں کہ موت مجھے اپنے ساتھ بہا لے گئی۔ یعنی اس نے میرے لہو کی دھار یعنی میری زندگی کے سفر کو ختم کر دیا ہے۔

اب تک تو پار اتر چکا ہوتا میں ڈوب کر
لیکن لہو کی موج اچھا لے گئی مجھے

اس سے پہلے والے شعر کے برخلاف اس شعر میں آرزو یا خواہش کو باقی رکھنے کی بات کہی گئی ہے۔ ڈوب کر پار اترنے سے مراد عدم کی طرف جانا ہے۔ لہٰذا شعر کا پہلا مصرعہ عدم کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ میں بہت پہلے ہی عدم کی سمت جا چکا ہوتا یعنی فنا ہو چکا ہوتا لیکن لہو کی موج یعنی زندہ رہنے کی خواہش

اوراس خواہش کی قوت نے مجھے اس سمت جانے سے روکے رکھا ہے۔شعر میں 'لہو کی موج' قوتِ محرکہ کی علامت ہے جو زندگی کا سفر جاری رکھنے اور مزاحم قوتوں سے نبرد آزما ہونے پر اکساتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ میں عدم کے بجائے وجود کی دنیا میں موجود ہوں۔

پھر دمکتے جسم کا یاقوت لو دینے لگا
پھر سراپا میں لہو کی موج رخشندہ ہوئی

اس شعر میں لہوفروغِ رنگ کی علامت ہے۔دمکتے جسم کے یاقوت کا لو دینا اس لہو کے موج کے سبب ہے جو جسم میں رقص کررہی ہے۔عموماً تیز سُرخ رنگ کے لیے یاقوت کی تشبیہ دی جاتی ہے لیکن اس شعر کی خوبی یہ ہے کہ یہاں یاقوت (جسم کا) رنگ کے اور نکھر جانے کے لیے لہو کو سبب بتایا گیا ہے۔اب شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ بدن کی ساری دمک لہو کی وجہ سے ہے جو اس جسم میں رواں دواں ہے۔یعنی اس وجود کی گرمی، تب وتاب اور رونق سب کچھ اس کے جسم میں دوڑتے لہو کی مرہونِ منت ہے۔

کیا سبز باغ لالہ و گل کے نمو سے تھا
میں جانتا تھا رنگ کا مطلب لہو سے تھا

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ باغ کی شادابی لالہ وگل کے نمو سے ہے لیکن لالہ وگل کے نمو پر آئے ہوئے اس رنگ کا سبب کیا ہے؟ دوسرے مصرعے میں اس سوال کا جواب موجود ہے کہ لالہ وگل پر جو رنگ آیا ہے اور جس کی وجہ سے باغ شاداب ہوا ہے اس کے پس پشت ہمارا لہو کارفرما ہے۔شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ اس جہانِ فانی میں ارتقا اور نمو کے تمام کارخانوں میں ہمارے حوصلے، ریاضت، محنت اور لگن کی کارفرمائی ہے۔اگر سبز باغ سے شاعر کی تخلیقی دنیا مراد لیں اور لالہ وگل کو شاعر کے الفاظ وعلائم سے تعبیر کیا جائے تو مفہوم یہ ہوا کہ ریاضت اور محنت کے بغیر ہم اپنے الفاظ وعلائم میں قوت اور معنی پیدا نہیں کرسکتے۔جب الفاظ وعلائم میں قوت اور معنی پیدا نہیں ہوں گے تو ہماری تخلیقی دنیا بھی زندہ اور معنی خیز نہیں ہوگی۔

ادھوری چھوڑ کے تصویر مر گیا وہ زیب
کوئی بھی رنگ میسر نہ تھا لہو کے سوا

کسی تصویر کو مکمل کرنے کے لیے مختلف رنگ درکار ہوتے ہیں لیکن میرے پاس محض ایک ہی رنگ ہے وہ بھی لہو کی شکل میں۔ جو رنگ میرے پاس موجود تھا اس سے میں ایک تصویر بنا تا رہا جب تک کہ وہ رنگ ختم نہیں ہو گیا۔ اگر دوسرے رنگ بھی میسّر ہوتے تو جو رنگ فی الحال موجود تھا وہ زیادہ صرف نہ ہوتا اور صرف ہوتا بھی تو اتنا نہ ہوتا کہ ختم ہو جاتا۔ اس طرح شعر میں دہرا المیہ ہے۔ پہلا تو یہ کہ ایک ہی رنگ میسّر ہونے کی وجہ سے تصویر مکمل نہیں ہو سکی اور دوسرا یہ کہ جسم سے لہو کے ختم ہونے کے سبب مصوّر بھی فنا ہو گیا ہے۔ اس لیے کہ مزید رنگ میسّر نہ ہونے کی وجہ سے تصویر اپنے لہو سے ہی بنانی پڑی اور تصویر سازی میں لہو اتنا زیادہ صرف ہو گیا کہ بنانے والے کی روح پرواز کر گئی۔

شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ اس دنیا میں جو نمایاں کام میں انجام دینا چاہتا تھا اس کے لیے میرے پاس محض اپنی ہی قوت تھی لیکن یہ قوت اس نمایاں کام کو انجام دینے کے لیے کافی نہیں تھی۔ یہی سبب ہے کہ مجھے دہرا نقصان ہوا۔ ایک تو وہ نمایاں کام پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکا اور دوسرے یہ کہ میری جان کا زیاں بھی ہوا۔ اس طرح شعر میں لہو رنجِ رائیگاں کی علامت بھی بن گیا۔

درج بالا اشعار کے تجزیہ سے جو مفاہیم اخذ ہوئے ہیں ان سے واضح ہوتا ہے کہ 'لہو' زندگی، خواہش، رونق، گہما گہمی اور حوصلہ کے ساتھ ساتھ تحرک، ارتقا اور خواہش وغیرہ کی بھی علامت ہے۔ ان میں خواہش کی نمائندگی سب سے زیادہ نظر آتی ہے۔ اپنے کئی اشعار میں 'لہو کی موج' کا فقرہ استعمال کیا ہے جو خواہش اور تحرک سے عبارت ہے۔ زیب غوری نے لہو کے روایتی مفاہیم کے ساتھ ساتھ کچھ الگ اور نئے معنی پیدا کرنے کی کوشش بھی ہے۔

زیبؔ نے لہو کے بعد 'سمندر' یا 'دریا' کی علامت کا استعمال کیا ہے۔ 'سمندر' حسنِ فطرت کا اہم ترین جُز ہے اور مناظر قدرت کی عمدہ تصویر کشی کرنے کی بنا پر زیب کو حسنِ فطرت کے اس اہم ترین عنصر سے ایک خاص طرح کی رغبت ظاہر ہوتی ہے۔ سمندر اور دریا ان کے پیکروں میں الگ الگ طور پر نظر آتے ہیں۔ ان کی مختلف معنویتوں کو نمایاں کرنے کے لیے انہوں نے ان علامتوں سے طرح طرح کے پیکر بنائے ہیں۔ 'سمندر' ان کے یہاں ایک اہم اور مخصوص معنوی پیکر کی صورت میں سامنے آتا ہے اور یہ ان کی پیکر سازی کا نمایاں ترین عنصر ہے۔ سمندر کا بہنا، اس کی آواز، اس کا شور کرنا، اس کی خاموشی، اس کی موجوں کا ساحل سے ٹکرانا، اس کی وسعت وغیرہ کو اپنی پیکر

نگاری میں شامل کیا ہے اور ان سے بہت خوش آہنگ و بامعنی پیکر تراشے ہیں۔

پھر جا رہا ہوں ان کو سمندر میں ڈالنے
اپنی پسند کا کوئی گوہر نکال لے

شعر میں 'گوہر' علم وآگہی کے دولت کی علامت ہے۔ سمندر اس علم وآگہی کا خزانہ ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ میں علم وآگہی کی دولتوں کو واپس اس کے خزانے میں ڈال رہا ہوں۔ 'اپنی پسند کا گوہر' سے مراد یہ کہ جو جس طرح کی آگہی یا علم حاصل کرنا چاہتا ہے وہ اس خزانے سے حاصل کر سکتا ہے۔ سمندر یہاں بھی اپنے روایتی مفہوم 'فیض رسانی' کے لیے استعمال ہوا ہے۔

روز دریا کے کنارے وہ خود کو پانا مرا
ڈوب جانا پھر گہر کی جستجو کرتے ہوئے

یہاں بھی 'دریا' فیض رسانی کی علامت ہے۔ گہر کی جستجو کرتے ہوئے دریا میں ڈوب جانا اس آگہی سے معمور ہونا ہے جو دریا (اہلِ وطن) کے اندر موجود ہے۔ ڈوب جانے سے ذہن حالتِ اعتکاف کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔ گویا ذات کا عرفان اسی وقت ہوتا ہے جب ہم ظاہر سے قطع تعلق کر کے باطن کا سفر کرتے ہیں یعنی اس میں ڈوب جاتے ہیں۔

کالے سمندروں میں بجھا رہا ہوں میں
شعلہ سا کوندتا سرِ کہسار میں ہی تھا

'کالا سمندر' ایک غیر یقینی اور تاریک مستقبل کی علامت ہے اور 'کالا سمندر' ناموافق اور ناسازگار ماحول کی بھی علامت ہے جس میں انسان کی صلاحیتیں کُند ہوتی جا رہی ہیں۔ 'شعلے کی طرح سرِ کہسار کوندنے' سے مراد نمایاں ترین ہونا ہے۔ مثلاً میں شہرت کی بلندیوں پر تھا اور اعلیٰ ترین صلاحیتوں کا مظاہرہ کر رہا تھا لیکن اب زوال کی جانب گامزن ہوں۔ کہسار بلندی کو ظاہر کرتا ہے اور سمندر پستی کو۔ یعنی میں بلندی سے پستی میں آ گیا ہوں۔ یہ ایسی پستی ہے جہاں سے کچھ نظر نہیں آ رہا ہے۔

کھلی جو آنکھ تو کیا دیکھتا ہوں منظر میں
چہار سمت سمندر ہے اور ششدر میں

سادہ پیکر نگاری کی لحاظ سے یہ شعر سمندر کی بے پناہی کو ظاہر کرتا ہے لیکن معنوی سطح پر سمندر اس خون کی علامت ہے جس میں سارا شہر ڈوبا ہوا ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ آنکھ کھلتے ہی پورا شہر خون کے سمندر میں تبدیل ہو چکا تھا۔ میرا ششدر رہنا یہ ظاہر کرتا ہے کہ جب میں جاگ رہا تھا تو یہ منظر میرے سامنے نہیں تھا لیکن جیسے ہی نیند سے میری آنکھ کھلی تو پورا منظر بدلا ہوا تھا۔ یعنی شہر میں راتوں رات کوئی ایسا سانحہ، دنگا یا فساد برپا ہوا کہ ہر سمت خون بہنے لگا اور یہ خون اتنا زیادہ بہا کہ پورا شہر خون میں ڈوب گیا اور چاروں طرف خون ہی خون نظر آنے لگا۔

زیبؔ غوری نے 'خواب' کو بھی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ دوسرے شعرا کی طرح زیبؔ کے یہاں بھی 'خواب' خواہش اور عدمِ تکمیلِ تمنا کی علامت ہے۔ انہوں نے اس علامت کو بھلے ہی کم استعمال کیا ہے لیکن اس علامت سے بہت پیچیدہ اور تہہ دار مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ اس قبیل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

زیب مجھے ڈر لگنے لگا ہے اپنے خوابوں سے
جاگتے جاگتے درد رہا کرتا ہے میرے سر میں

خوابوں سے ڈر اس لیے لگ رہا ہے کہ ان میں حقیقت کے برعکس چیزیں موجود ہوتی ہیں۔ خواب دیکھنے کے بعد جب میں بیدار ہوتا ہوں تو خواب میں دیکھی ہوئی دنیا کو تلاش کرتا ہوں مگر یہ دنیا مجھے میسّر نہیں آتی۔ اس لیے اس دنیا کو دیکھنا جس کا حقیقت میں مشاہدہ نہ ہو سکے مجھے پسند نہیں۔ اسی لیے میں جاگتا ہوں تا کہ خواب دیکھنے سے بچا رہ سکوں۔ لیکن جاگنے کی وجہ سے میرے سر میں درد رہتا ہے۔ جاگنا دراصل خوابوں سے فرار حاصل کرنا ہے اور فرار اس لیے حاصل کرنا ہے کہ خوابوں کی دنیا کا اصل دنیا میں بدل پانا مشکل ہے۔

میں کہاں تھا مرے موجود نہ ہونے کی خبر
خیمۂ خواب پہ پنجوں کے نشانات میں ہے

'میں کہاں تھا'؟ کے فقرے میں استفہامِ انکاری ہے۔ میرے موجود نہ ہونے کی خبر خیمۂ خواب پہ پنجوں کے نشانات میں ہے لیکن خواب کے خیمے پر پنجوں کے نشانات حتمی طور پر یہ نہیں بتا سکتے کہ میں واقعی موجود ہوں۔ یعنی اگر میں خیمۂ خواب میں ہوتا تو بھی یہ معلوم نہ ہوتا کہ میں وہاں ہوں۔ لہٰذا پنجوں کے نشانات سے ذہن دوسری طرف منتقل ہوتا ہے۔ یعنی اگر کوئی خیمۂ خواب میں تھا تو اب وہ جا چکا ہے (فنا ہو چکا ہے)۔ شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ حقیقی دنیا میں تو میرا اٹھکانہ نہیں ہے تو خواب کی دنیا میں میرے ہونے کا وہم کیا جا سکتا تھا لیکن فنا کی قوت نے اسے بھی تاراج کر دیا ہے۔ یعنی اگر میں وہاں ہوتا بھی تو اب نہیں ہوں۔

یہیں بساطِ رنگ پر لگا تھا خیمہ خواب کا
تمام منظرِ خیال اب غبار پوش ہے

شعر کا لفظی مفہوم یہ ہے کہ خیال کا وہ منظر جس میں کچھ دیر پہلے بساطِ رنگ پر خواب کا خیمہ لگا ہوا تھا وہ غبار پوش ہو چکا ہے۔ یعنی خواب کا وہ خیمہ جسے خیال نے تعمیر کیا تھا اسے غبار نے پوشیدہ کر دیا ہے۔ گویا خواہش یا تمنا کتنی ہی حسین و خوب صورت کیوں نہ ہوں مستقبل کے اندیشے اسے معدوم کر دیتے ہیں۔ اس طرح میرے دل میں تمنا جنم تو لیتی ہے لیکن اس کے پورا نہ ہونے کا خوف بھی میرے دل میں قائم رہتا ہے۔

زیبؔ غوری نے غبار، دھند، خاک اور ریت کو بھی اپنی غزلوں میں بطور علامت پیش کیا ہے۔ ان علامتوں سے متعلق چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:

یہی موقع ہے مٹتے دیکھ نقشِ روزگار اپنا
ابھی کچھ شیشۂ ساعت میں باقی ہے غبار اپنا

یہاں غبار فنا کی علامت ہے۔ شیشۂ ساعت سے مراد وقت یا زمانہ ہے۔ اس لحاظ سے شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ وقت اور زمانے کے ساتھ ساتھ میری زندگی بھی مائل بہ زوال ہو گئی ہے۔ جیسے جیسے شیشۂ ساعت سے غبار نکلتا جاتا ہے ویسے ویسے ہماری سانسیں بھی کم ہوتی جا رہی ہیں۔ شعر کا اصل نکتہ یہ ہے کہ اگر میرے نقشِ روزگار کو مٹتا ہوا دیکھنا ہے تو اسی وقت دیکھو جب وہ شیشۂ ساعت سے نکلتے ہوئے غبار کی طرح خالی ہوتی جا رہی ہو۔ اسے اس وقت

تک نہیں دیکھا جا سکتا جب تک کہ یہ پوری طرح خالی نہ ہو جائے۔ کیوں کہ بچا ہوا غبار بھی میری مٹتی ہوئی زندگی کا نشان ہے۔

کوئی اگر نہیں ہے تو اُڑتی ہے خاک کیوں
بکھرا یہاں پڑا ہوا صحرا میں کون ہے

'خاک' یہاں ویرانی اور فنا کی علامت ہے۔ صحرا میں بکھری ہوئی خاک اُڑ رہی ہے۔ پہلے مصرعے میں جس طرح خاک کے اُڑنے کو استفہامیہ انداز میں بیان کیا ہے حقیقتاً وہی فنا اور ویرانی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ خاک اُڑانا محاورتاً ویرانی سے عبارت ہے اور خاک وہیں اُڑتی ہے جہاں کوئی ذی روح نہ ہو۔

ہوا کو بھی زیبؔ نے علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ پیکروں اور منظروں کی تعمیر کے ساتھ ساتھ زیب نے اس میں گہرے اور مختلف مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ اس قبیل کے چند اشعار درج ذیل ہیں:

میں عکسِ آرزو تھا ہوا لے گئی مجھے
زندانِ جسم و جاں سے چھڑا لے گئی مجھے

درج بالا شعر میں 'ہوا' اپنے لغوی مفہوم کے ساتھ ساتھ اصطلاحی اور علامتی مفہوم بھی ادا کر رہی ہے۔ لغوی مفہوم میں ہوا آرزو کے معنی ادا کر رہی ہے۔ اس پہلو سے شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ میں آرزو کا عکس تھا اور مجھے اس عکس کی اصل یعنی آرزو لے گئی۔ یہ آرزو فنا کی تھی۔ اسی لیے دوسرے مصرعے میں زندانِ جسم و جاں سے چھڑانے کی بات کی ہے۔ یعنی جب سے آرزو مجھے فنا کی طرف لے گئی میں جسم و جاں کی قید سے آزاد ہو گیا۔

علامتی مفہوم میں 'ہوا' فنا کی علامت ہے۔ میرے دل میں کوئی آرزو نہیں تھی، محض آرزو کا عکس تھا۔ اس عکس کو بھی ہوا اُڑا لے گئی۔ یعنی میں نے ابھی آرزو کی نہیں تھی محض آرزومندی کا خیال میرے دل میں آیا تھا سو وہ بھی ختم ہو گیا۔ اس طرح شعر کا مفہوم کچھ پیچیدہ ہو گیا ہے۔

ہوا کے ذریعے عکسِ آرزو کو لے جانے سے مراد یہ ہے کہ مجھے آرزو کرنے کی اذیت سے نجات مِل گئی۔ جب تک زندہ رہتا آرزوؤں اور تمناؤں میں گرفتار رہتا لیکن 'ہوا' یعنی فنا نے مجھے اس قید سے آزاد کر دیا ہے۔ اس آرزو خواہی سے آزاد ہونے کا مطلب جسم و جاں سے آزاد ہو جانا ہے اس لیے کہ بغیر آرزو کے زندگی کا کوئی تصور ہی

نہیں ہے۔

ہوا چلی تو مرا دل لرز لرز اٹھا
مجھے لگا کہ کوئی برگِ زرد میں بھی ہوں

زیبؔ کے یہاں زرد موت، فنا اور زوال کی علامت ہے۔ درج بال شعر میں وہی مفہوم برگِ زرد کی ترکیب سے ادا کیا گیا ہے۔ ہوا پہلے مصرعے میں مرگ کی علامت ہے۔اسی لیے اس کے چلنے سے دل لرزنے لگتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ میں بھی مرنے والا ہوں۔شعر میں یہ واضح کیا گیا ہے کہ جب ہوا چلی تو میں سمجھ گیا کہ اب میری موت یقینی ہے۔

بجھا جاتا ہے بار بار چراغ
تیز کچھ اس قدر ہوا بھی نہیں

اس شعر میں بھی ہوا مرگ کا مفہوم ادا کر رہی ہے۔ چراغ کو گل کرنے والی ہوا تیز ہے۔لیکن اس وقت ہوا تیز نہیں ہے پھر بھی چراغ بار بار بجھا جا رہا ہے۔شاعر کو مرگ کا اندیشہ بے قرار کر رہا ہے۔ وہ بار بار یہ محسوس کر رہا ہے کہ اب وہ فنا ہونے والا ہے۔ درحقیقت فنا کرنے والی قوت اتنی سرگرم نہیں ہے۔شاعر نے یہاں نفسیاتی صورتِ حال پیش کی ہے کہ جس شئے سے کوئی اندیشہ لاحق ہوتا ہے وہ اندیشے کی شدت کی بنیاد پر عملاً ظہور پذیر ہوتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔اس کیفیت نے شعر میں ایک خاص طرح کا تاثر پیدا کر دیا ہے۔ چراغ سے مراد صرف زندگی کا چراغ ہی نہیں ہے بلکہ یہ چراغ آرزوؤں، تمنّاؤں اور خواہشوں کا چراغ بھی ہو سکتا ہے۔مزاحم قوتوں کا سامنا کرتے رہنے کی بنا پر دل میں ناکامی کا احساس شدید ہونے لگتا ہے۔اگر چہ بعض دفعہ یہ قوتیں اتنی مزاحم بھی نہیں ہوتیں۔

احمد مشتاق

احمد مشتاؔق کے یہاں ترکیب محض تراکیب کے لیے وضع نہیں کی جاتیں۔ ان کے کلام میں ترکیب سازی کے وقت اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ شعر کے سیاق وسباق میں ترکیب اپنے معنی ومفہوم محروم نہ ہونے پائے۔ احمد مشتاق کا مقصد محض خوش آہنگی نہیں ہے بلکہ ترکیب کے ذریعے شعر میں اس معنوی آہنگ کی تخلیق کرنا ہے جو شعر کے نئے اور اچھوتے پہلوؤں کو روشن کرتا ہے۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لیے ان تراکیب کا جائزہ لینا ضروری معلوم ہوتا ہے تاکہ ان کی غزلوں کے علامتی نظام کو سمجھنے میں مدد مل سکے۔ آوازۂ دریائے خاکستر، رہ گزرِ خندۂ گل، شفقِ شامِ الم، درِ دِسیاہ، زنجیرِ آفیت، سکوتِ سخن آشنا، جلوۂ آبِ رواں، ہم نفسانِ شعلہ خو، سکوتِ سینۂ دریا وغیرہ۔ یہ تراکیب شعر کے معنوی پس منظر کو نظر میں رکھ کر ہی وضع کیا گیا ہے۔ اس لیے یہ تراکیب شعر کے مفاہیم کو مزید روشن کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر چند شعر ملاحظہ فرمائیں:

ہاں اسے رہ گزرِ خندۂ گل کہتے ہیں
ہاں یہی راہ نکل جاتی ہے ویرانے کو

درحقیقت خندۂ گل کی رہ گزر ہی ویرانے کی طرف گامزن ہوتی ہے۔ کیوں کہ جو آج خندۂ گل کی رہ گزر ہے کل وہی ویرانے میں تبدیل ہو جائے گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خندۂ گل کی مدتِ حیات دیرپا نہیں ہوتی ہے۔ بہ الفاظِ دیگر گل کا تبسم کرنا ہی اس کی فنا کا پیش خیمہ ہے۔ اس لیے شعر میں خندۂ گل کی جو رہ گزر نظر آرہی ہے وہی آگے جا کر ویرانے بن جائے گی۔ احمد مشتاق نے 'رہ گزرِ خندۂ گل' کی ترکیب کی مدد سے فنا کے مفہوم کو بڑی سادگی سے ادا کیا ہے۔

ابھی بیٹھے رہیں اس شمع رو کی انجمن والے
ابھی آوازۂ دریائے خاکستر نہیں آیا

درج بالا شعر میں 'شمع رو' سے مراد معشوقِ مجازی بھی ہے اور حقیقی بھی۔ آوازۂ دریائے خاکستر فنا کا آوازہ ہے۔ چوں کہ شمع محبوب کا کردار ادا کر رہا ہے اس لیے انجمن والے اس کے پروانے ہوئے۔ ان پروانوں کو محفل میں بیٹھے رہنے کی تاکید ہے کیوں کہ ابھی فنا کا آوازہ نہیں آیا ہے۔ یعنی محبوب اور عشاق دونوں ہی ابھی محفل میں

موجود ہیں اور دونوں کے موجود ہونے سے واضح ہوتا ہے کہ ابھی محفل ختم نہیں ہوئی ہے۔ محفل کا اختتام اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک کہ شمع گل اور پروانے راکھ نہ ہو جائیں۔ اس طرح مجموعی طور پر یہ شعر فنا کو ظاہر کرتا ہے۔ احمد مشتاق اور ان کے معاصرین کا یہ خاص انداز ہے کہ وہ تکمیل کو 'فنا' کی صورت میں پیش کرتے ہیں۔

صبح کی دیوار کے سائے میں تھک کر سو گئے
چاند جن کو شہر میں شب بھر لیے پھرتا رہا

عام طور پر انسان دن میں محنت و مشقت کرتا ہے اور دن بھر کی تھکان کو مٹانے کی غرض سے آرام کرتا ہے اور سو جاتا ہے لیکن یہاں معاملہ مختلف ہے کہ رات بھر ہم جاگتے رہے اور جب صبح ہوئی تو سو گئے۔ یعنی جو بیداری اور کام کرنے کا وقت تھا اس وقت ہم محوِ خواب ہو گئے۔ شعر میں 'صبح' کسی اعلیٰ مقصد کی علامت ہے۔ 'شہر' اس ماحول اور فضا کی نمائندگی کرتا ہے جس میں زندہ رہنا آسان نہیں ہے۔ 'شب' اس وقفے کی علامت ہے جس میں انسان اذیت و پریشانی میں مبتلا رہتا ہے۔ 'چاند' اذیت سے نجات دلانے کا ذریعہ ہے۔ سخت اور حوصلہ شکن ماحول میں امید ہی ایک سہارا ہے جس کی بدولت یہ وقت گزر سکتا ہے۔ لیکن جب ان مشکلات سے نکلتے ہیں تو تھکان کی وجہ سے ہمیں نیند آنے لگتی ہے۔ اس پورے سفر میں ہماری تمام قوتیں سلب ہو جاتی ہیں اور ہم اپنی منزل تک پہنچے بغیر ہی فنا ہو جاتے ہیں۔ زندگی میں اس طرح کی صورتِ حال سے اکثر و بیشتر دوچار ہونا پڑتا ہے۔

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے
اِک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ہم نے کسی زمانے میں ایسا شہر آباد دیکھا تھا جہاں مختلف قسم کے لوگ آزادانہ طور پر مِل جُل کے رہتے تھے۔

علامتی پس منظر میں شہر رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے۔ سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا اور ہر رنگ کا آوازوں میں ہونا مشترکہ تہذیب کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ 'دیکھا تھا کبھی' اور 'کیا بات تھی' کے فقرے میں ایک قسم کے یاس اور ملال کی کیفیت نظر آ رہی ہے۔ جس سے شعر کے تاثر میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ فقرے یہ

بتاتے ہیں کہ گزشتہ زمانے میں جہاں ہر شخص ایک دوسرے کے سکھ دُکھ کا ساتھی ہوتا تھا آج وہاں ہر شۓ ایک دوسرے سے بیگانہ نظر آرہی ہیں۔شہر کی یہ رونق اپنے آپ میں ایک مثال تھی۔شاعر نے پہلے مصرعے میں اس رونق کو مختلف قسم کے پھولوں اور الگ الگ رنگ کی آواز کے ذریعے پیش کیا ہے۔سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا خوش نما اور خوش حال شہر کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ یہ ایک ایسے شہر کی علامت بھی ہے جہاں مختلف مذاہب وعقائد کے لوگ بلا تفریق مذہب وملت ایک ساتھ رہتے ہیں۔اسی آپسی میل جول اور بھائی چارگی کی بِنا پر یہ شہر مذید مثالی تھا۔شاعر کو اسی بات کا ملال ہے کہ یہ سب گزرے ہوئے زمانے کی باتیں ہیں۔دورحاضر میں صورتِ حال یہ ہے کہ نہ وہ پھول نظر آرہے ہیں اور نہ ہی وہ مختلف قسم کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کے مفہوم پر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ عقائد اور مذاہب کے اختلاف کے باعث اس روئے زمیں پر جو انتشار اور نفرت پھیل رہی ہے یہ شعر اس کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔اس زمانے میں ہر ایک پھول یعنی انسان ایک دوسرے کا حق مارنے میں لگا ہے۔مظلوم پر مزید ظلم کیے جارہے ہیں اور ظالموں کو پناہ دی جارہی ہے۔جب کہ ماضی میں یہی اشخاص گنگا جمنی تہذیب کی مثال بنے ہوئے تھے اور ایک ہی جگہ سے کبھی بھجن کی آواز آتی تھی تو کبھی اذان کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کا مفہوم مشترکہ خاندان سے متعلق بھی ہوسکتا ہے۔شعر میں مشتمل سب پھول سے مراد خاندان کے تمام چھوٹے بڑے افراد اور سب رنگ کی آواز سے مراد اُن تمام چھوٹے بڑے افراد کی آواز لیا جائے تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ آج ترقی یافتہ دور میں مشترکہ خاندان کا تصور خواب کی مانند ہوگیا ہے۔جب کہ کسی زمانے میں ہم اپنی میراث کو اسی مشترکہ خاندان میں تلاش کرتے تھے۔لوگ مشترکہ خاندان کو پسند کرنے کے ساتھ ساتھ ایسے خاندان کا حصہ ہونے پر فخر بھی کرتے تھے جس میں تین چار نسل کے افراد ایک ساتھ رہتے اور ہر خوشی وغم میں شریک ہوتے۔لیکن آج ایسے حالات نہ ہونے کی وجہ سے شاعر نے شدید غم اور ملال کا اظہار کیا ہے۔

اس طرح جیسے جیسے سب پھول اور سب رنگ کی آوازوں کا علامتی ادراک کیا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی معنویت مستحکم ہوتی جاتی ہے اور شعر کے معنوی اطلاق کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔

احمد مشتاق نے شہر کے بعد دھوپ کی علامت کو بھی معنی ومفاہیم میں استعمال کیا۔ہے ان علائم سے متعلق اشعار کے تجزیہ سے واضح ہوتا ہے کہ شاعر ان علامتوں کی قوت سے پوری طرح واقف بھی ہے اور ان میں پوشیدہ نئ معنویتوں کو تلاش کرنے کی جستجو بھی ہے۔

سر اٹھاتے ہی کڑی دھوپ کی یلغار ہوئی
دو قدم بھی کسی دیوار کا سایہ نہ گیا

آنکھیں کھلیں تو دھوپ چمکتی ہوئی ملی
میرے طلوعِ صبح کے ارماں کہاں گئے

درج بالا اشعار میں دھوپ آلام ومصائب کی علامت ہے۔مگر سیاق وسباق کے اعتبار سے دونوں اشعار کے مفاہیم مختلف نوعیت کے ہیں۔ پہلے شعر میں 'دھوپ کی یلغار' سے مراد زندگی میں درپیش آنے والے مصائب اور سختیاں ہیں۔زندگی میں درپیش آنے والے مصائب اور سختیوں سے ایک لمحہ کے لیے بھی نجات نہیں۔دیوار کا سایہ جو کڑی دھوپ سے ہمیں محفوظ کرتا ہے وہ دو قدم بھی ہمارا ساتھ نہیں دیتا یعنی سکون اور آرام کا ایک لمحہ بھی میسّر نہیں۔

دوسرے شعر میں ہماری آنکھ ایسے وقت میں کھلی ہے جب دھوپ پوری طرح اپنے عروج پر تھی۔لہٰذا آنکھوں کا دیر سے کھلنا یا دیر تک سونا دراصل اپنی ہی غلطی ہے۔اس شعر میں شاعر طلوعِ صبح کے ارمانوں کا ماتم کر رہا ہے۔طلوعِ صبح کی آرزو تھی لیکن اس کے بدلے مجھے چمکتی ہوئی دھوپ ملی۔شعر میں قابلِ غور بات یہ ہے کہ روشنی طلوعِ صبح میں ہے اور عروجِ دھوپ میں بھی۔دونوں مین فرق یہ ہے کہ ایک روشنی (طلوعِ صبح) تعمیری ہے اور دوسری روشنی (چمکتی ہوئی کڑی دھوپ) تخریبی ہے۔طلوعِ صبح کی روشنی آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچاتی ہے یعنی ہمیں سکون دیتی ہے۔چمکتی ہوئی دھوپ کی روشنی آنکھوں کو تکلیف دیتی ہے۔ہماری آنکھیں اس روشنی میں کھلیں جو تکلیف دہ ہے جب کہ ہم اس روشنی کے طلب گار تھے جو ہماری روح کو سکون بخشے۔

صبح کو اگر دنیاوی زندگی کی علامت اور کڑی دھوپ کو روزِ محشر کی علامت مان لیا جائے تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ جب ہمارے پاس نیک اعمال کرنے کا وقت تھا تو ہماری آنکھیں بند تھیں یعنی ہم غفلت کا شکار تھے اور اب جب کہ روزِ محشر دفترِ اعمال پیش ہونا ہے ہماری آنکھیں کھلی ہیں۔لیکن اب بہت دیر ہو چکی ہے۔گویا یہ ہماری ہی غلطی تھی کہ ہم ایسے وقت میں جاگے جب آلام ومصائب کا سامنا تھا۔شعر میں ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ہمیں قصداً گمراہ کیا گیا تاکہ ہم اس صبح کو نہ دیکھ سکیں جس کی ہمیں آرزو تھی۔

احمد مشتاق نے دریا، اور صحرا کو علامت علامت کے طور پر استعمال کرنے میں اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہے۔دریا اور صحرا الگ الگ خصوصیات کے حامل ہیں۔دریا روانی کی علامت ہے۔جو خود سفر کرتا ہے جب کہ صحرا

خود سفر نہیں کرتا بلکہ ہمیں اس میں سفر کرنا پڑتا ہے۔ دریا کی خصوصیت کے برخلاف صحرا ٹھہری ہوئی جگہ ہے۔ اس طرح دریا تغیر اور تبدیلی کی علامت ہے اور صحرا ثبات اور قیام کی۔ اس قبیل کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

اس شعر میں دریا وقت کی علامت ہے۔ دریا کے راستہ بدل لینے کا مطلب ہے یہ کہ جو وقت پہلے میرے ساتھ چل رہا تھا اور اب اس نے میرا ساتھ چھوڑ دیا ہے۔ دریا کے راستہ بدل لینے کا ایک مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ دریا مجھے اپنے زادِ سفر میں شمار نہیں کرتا یعنی اب میں اس کے کسی کام کا نہیں رہا۔ شعر کا پہلا مصرعہ ایک خاص قسم کا لہجہ متعین کرتا ہے جس میں دریا پر یہ الزام ہے کہ وہ مجھے چھوڑ کے چلا گیا ہے ورنہ میں تو ہمیشہ اس کے ساتھ ہی رہنا چاہتا تھا۔ اسے چھوڑنے کا میرا کوئی ارادہ نہیں تھا۔ اس طرح شعر سے یہ پہلو بھی نکلتا ہے کہ مجھ کو چھوڑ دینے سے خود دریا کا ہی نقصان ہوا۔

چوں کہ شعر میں دریا زمانے یا وقت کی علامت ہے اس لیے شعر سے دو پہلو برآمد ہوتے ہیں، پہلا یہ کہ اب میں زمانے کے لائق نہیں رہا اس لیے زمانے نے مجھے چھوڑ دیا۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ میں زمانے کے لائق تو تھا لیکن زمانے نے مجھے اپنے قابل نہیں سمجھا اور اس طرح اس نے اپنا ہی نقصان کیا۔

شعر کے پہلے مصرعے ''وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق'' سے ایک مفہوم اور برآمد ہوتا ہے کہ پہلے دریا میرے ساتھ ساتھ چل رہا تھا لیکن بعد میں جو تغیر اور تبدیلی رونما ہوئی تو میں اس کا ساتھ نہیں دے سکا۔ یعنی جب دریا نے راستہ بدلا تھا تو میں بھی اس کے ساتھ چل سکتا تھا لیکن اس کے ہمراہ چلنے کے بجائے میں وہیں مستحکم رہا جہاں پہلے تھا۔ اس طرح پورا شعر ایک روایت پسند ذہن کی علامت بن جاتا ہے جو تبدیلی اور تغیر کو بہ آسانی قبول نہیں کرتا ہے۔

شعر میں 'وہ' سے دریا کے بجائے کوئی دوسرا شخص یا محبوب مراد لیا جائے تو مزید مفہوم کا اضافہ ہوسکتا ہے۔ اب دریا ہمارے اور محبوب کی ملاقات کا ذریعہ ہے اور اگر دریا کو وقت کی ہی علامت تسلیم کیا جائے تو اب وقت نے بھی کروٹ لے لیا ہے۔ اس لیے میرے محبوب نے مجھے چھوڑ دیا۔ اس طرح محبوب ایک مصلحت پسند شخص نکلا جس نے وقت کے ساتھ ساتھ خود کو بھی تبدیل کرلیا اور مجھے اکیلا چھوڑ گیا۔

جس رستے سے ابھی گزرے ہیں
پہلے یہاں دریا بہتا تھا

درج بالا شعر میں 'دریا' شادابی اور زرخیزی کی علامت ہے۔ راستہ سے ذہن کسی مخصوص علاقہ، پیشہ اور عمر کے کسی خاص حصے کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ 'پہلے یہاں دریا بہتا تھا' سے مراد یہ ہے کہ پہلے یہاں فیض رسائی، زرخیزی اور خوش حالی کا دور دورہ تھا لیکن یہ چیزیں اب ختم ہو چکی ہیں۔ گزرے ہوئے زمانے کی بازآفرینی کا اندازہ شعر میں مشتمل لفظ 'ابھی' اور 'تھا' سے بخوبی ہوتا ہے۔ ان دو لفظوں کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان سے بازآفرینی کے تاثر کے ساتھ ساتھ اس میں پوشیدہ حزن وملال کی کیفیت بھی پوری طرح واضح ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ 'راستہ' کے مختلف معانی نے شعر کو کثیر المفاہیم بنا دیا ہے۔

گھر اور اس کے متعلقات کا استعمال بھی احمد مشتاق نے اپنی غزلوں میں کیا ہے۔ اس متعلقات کے ذریعے گزرے ہوئے زمانے کی یاد اور معدوم ہوتے ہوئے آثار کا ملال ظاہر ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں ہجرت اور بے گھری کے مفہوم کو بھی اس کے ذریعے ادا کیا گیا ہے۔ اس سلسلے کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:۔

چھوٹا سا ایک گھر تھا درختوں کی اوٹ میں
بامِ بلند و زینۂ پیچاں نہ تھا کبھی

'بامِ بلند' اور 'زینۂ پیچاں' اس شہری اور صنعتی تہذیب کی علامت ہے جس نے پرانی تہذیب اور ماحول کو یکسر تبدیل کر دیا ہے۔ بدلی ہوئی اس تہذیب نے انسان کو فطرت سے بھی دور کر دیا ہے۔ درختوں کی اوٹ میں بنا ہوا چھوٹا سا گھر اس زندگی اور تہذیب کو ظاہر کرتا ہے جو فطرت سے قریب ہے۔ اس زندگی میں سادگی کے ساتھ ساتھ سکون بھی ہے۔

سونے دالان کھڑکیاں سنسان
خالی کمرے مکان کے دیکھے

بہت رُک رُک کے چلتی ہے ہوا خالی مکانوں میں
بجھے ٹکڑے پڑے ہیں سگرٹوں کی راکھ دانوں میں

مکانوں کے یہ منظر ایک پوری داستان بیان کر رہے ہیں۔ راکھ دانوں میں سگریٹوں کے بجھے ٹکڑے یہ بتا رہے ہیں ان مکانوں میں لوگ زندگی کے تمام لوازم کے ساتھ رہتے تھے۔ لیکن اب نہ وہ لوگ ہیں اور نہ ہی وہ لوازم۔ صرف ان آثار ہیں جو ان کے ہونے کی گواہی دے رہے ہیں۔ خالی مکانوں میں ہوا کا رک رک کر چلنا اس وحشت میں مزید اضافہ کرتا ہے جو خالی مکانوں میں ہے۔ یہ مکان ان مکینوں کی یاد دلاتے ہیں جو کبھی ان میں رہا کرتے تھے۔ بعض اشعار میں احمد مشتاق نے ان مکینوں کو براہِ راست بھی یاد کیا ہے۔

جس سانسوں سے مہکتے تھے در و بام ترے
اے مکان بول کہاں وہ مکیں گئے

جس مکیں کے متعلق شاعر مکان سے دریافت کر رہا ہے اس سے شاعر کا کوئی رشتہ ضرور ہے۔ اسے معلوم ہے کہ جو مکیں پہلے مکان میں رہتے تھے اس کی سانسوں سے در و بام مہکتے تھے لیکن اب نہ جانے وہ مکیں کہاں گئے۔ شاعر کے لیے یہ مکان اسی صورت میں اہم ہے جب اس کے مکیں اس میں موجود ہوں۔ مکان کے در و بام اس میں رہنے والوں کی یاد تازہ کر رہے ہیں جو کہ شاعر کا المیہ ہے۔ ہجرت اور تقسیم کے واقعات نے لوگوں کو اسی طرح کے آلام سے دوچار کر کے مضطرب کیا ہے۔ احمد مشتاق کے یہاں گھر اور اس کے متعلقات اپنے تہذیبی آثار سے محرومی اور نئی تہذیب کے نفاذ کی عکاسی کرتے ہیں۔

پرزے بن کر اُڑ گئیں پریاں گہری نیند کی
تُند ہوائیں لے گئیں ٹکڑے اجلے خواب کے

'خواب' نہ پوری ہونے والی تمناؤں اور خواہشوں کی علامت ہے۔ اس شعر میں المیہ یہ ہے کہ اصل مسرت تو ہمیں حاصل نہیں ہوئی اور اب ہم خیالی مسرت سے بھی محروم ہو گئے۔ لہٰذا یہ زیادہ افسوس ناک پہلو ہے کیوں کہ خواب دیکھنے کے لیے نیند کا آنا ضروری ہے لیکن نیند پوری طرح غائب ہو چکی ہے۔ جس کی وجہ سے ہم خواب دیکھنے سے بھی قاصر ہو گئے ہیں۔ یعنی اب ہم ایسی خواہش اور تمنا بھی نہیں کر سکتے جس سے ہمیں مسرت اور خوشی حاصل ہو سکتی ہے۔

منچند ابانی

بانؔی کی غزلوں میں خواب، دھند، سایہ، پرچھائیں، اور جنون وغیرہ علامتیں زیادہ استعمال ہوئی ہیں جو مخصوص مفاہیم کی نمائندگی کرتی ہیں۔ان علامتوں کے علاوہ بانی نے ہوااور گھر جیسی علامتوں کا استعمال بھی بار بار کیا ہے۔ان میں ہواسب سے نمایاں علامت ہے۔

ایسے اشعار جو گھر کی علامت پر مشتمل ہیں ان میں سے بیش تر اشعار میں گھر کی علامت یا دِوطن کا مفہوم ادا کرتی ہے۔'گھر' بانؔی کی نمائندہ علامت ہونے کے باوجود تہہ دار مفاہیم کی حامل نظر نہیں آتی۔اس کی اہم وجہ اس کے تلازموں کا سامنے نہ آنا ہے۔تلازموں کے ساتھ علامت کو استعمال کرنے سے اس کے تمام جہات روشن ہوتے ہیں جس سے اس کے معنی و مفاہیم کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا ہے۔مثلاً منیر نیازی نے 'گھر' کی علامت کو اس کے پوری تلازماتی نظام کے ساتھ استعمال کیا ہے۔احمد مشتاق نے شہر کے زیادہ سے زیادہ تلازمہ کو استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔اس کے برعکس بانی کے یہاں گھر کی علامت اپنے تلازماتی سیاق وسباق کے ساتھ استعمال نہیں ہوئی ہے۔اس قبیل کے چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:

کون ہیں کس کی جگہ ہیں کہ ٹوٹا ہے جن کے سفر کا نشہ
ایک ڈوبی سی آواز آتی ہے پیہم کہ گھر جائیں گے

سفر کے نشے میں ہم سے باہر نکلے تھے۔ہم نے یہ سوچا تھا کہ بہت سی منزلیں سر کرلیں گے یعنی سفر کو کامیابی کا وسیلہ بنائیں گے۔لیکن حقیقت میں اس کے برعکس ہوا جس سے سفر کا ارادہ ترک ہوگیا۔اس پس منظر میں مہاجرین کے مسئلے کو سامنے رکھنے سے شعر کا مفہوم یوں واضح ہوتا ہے کہ بہترین زندگی جینے کے مواقع کی تلاش کے غرض سے مہاجرین اپنی اپنی زمینوں کو چھوڑ کر دوسرے مقامات پر گئے لیکن ان کی یہ خواہش پوری نہ ہوئی۔لہٰذا اب وہ اسی سرزمین پر واپس لوٹنا چاہتے ہیں جو ان کے آباواجداد کی نشانی ہے۔

شعر کے پہلے مصرعے میں مشتمل لفظ 'کون ہیں کس جگہ ہیں' سے واضح ہوتا ہے کہ مہاجر اب اپنی شناخت کھو چکے ہیں یعنی اپنے تشخص سے محروم ہو چکے ہیں۔انہیں ہر سمت اجنبی لوگ ہی نظر آرہے ہیں۔بے گانگی اور عدمِ تشخص کا یہ احساس انہیں اپنے پرانے اور مانوس جگہ کی یاد دلاتا ہے۔

مصرعۂ ثانی میں 'ڈوبی ہوئی آواز' سے واضح ہوتا ہے کہ ہجرت کرنے والے انتہائی بے بسی اور بے کسی کی حالات میں اپنے وطن کو الوداع کہا تھا۔ ڈوبی سی آواز زندگی کی آخری ساعتو کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ ایسے لمحہ میں گھر کا یاد آنا فطری بات ہے۔

ڈھلے گی شام جہاں، کچھ نظر نہ آئے گا
پھر اس کے بعد بہت یاد گھر کی آئے گی

باؔنی کے بیش تر اشعار میں گھر کی علامت کے ذریعے نازیبا و نامناسب کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس شعر میں بھی یہ کیفیت ایک فطری جذبے کے طور پر موجود ہے۔ شام کا ڈھلنا اندھیرے کے پھیلنے یا رات کی آمد سے عبارت ہے۔ یعنی گھر کے باہر کسی مشکل میں گرفتار ہوتے ہیں ہمیں اپنا مسکن یاد آنے لگتا ہے۔
رات مختلف قسم کے خطرات لاتی ہے اور دن کی روشنی ہمیں ان خطرات سے محفوظ رکھتی ہے لیکن رات کی تاریکی میں ان خطرات سے بچ پانا مشکل ہے ایسی صورت میں ایک محفوظ جگہ یعنی گھر کا یاد آنا ایک فطری بات ہے۔
اگر گھر کو وطن کی علامت تسلیم کر لیا جائے تو مفہوم یہ ہوگا کہ عیش و آسائش کی تلاش میں وطن سے ہجرت کرنے والے لوگ اپنی زمینوں کو بھول جاتے ہیں۔ لیکن عیش و آسائش کی زندگی کے ختم ہونے کے بعد یا کسی مصیبت اور پریشانی میں گرفتار ہوتے ہی انہیں اپنا وطن یاد آنے لگتا ہے۔

سب کھڑے تھے آنگن میں اور مجھ کو تکتے تھے بار بار
گھر سے جب میں نکلا تھا مجھ کو روکنے والا کون تھا

درج بالا شعر میں بھی گھر اس زمین کی علامت ہے جہاں سے ہجرت کر آئے ہیں۔ اس مفہوم میں کچھ نیا پن نہیں ہے۔ 'گھر' کو اگر جسم مان لیا جائے تو شعر کا مفہوم ہوگا کہ ایک نہ ایک دن ہر انسان کو موت آنی ہے۔ جو لوگ بار بار مجھے تک رہے ہیں کل انہیں بھی موت کا مزہ چکھنا ہے۔ آنگن میں کھڑے لوگوں کے بار بار تکنے سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ ایک بار روح پرواز ہو گئی تو زندگی میں دوبارہ ملاقات نہ ہو سکے گی۔ آنگن میں کھڑے لوگوں نے مجھے روکنے کی کوشش بھی نہیں کی کیوں کہ سب جانتے ہیں کہ جانے والے کو کوئی روک نہیں سکتا۔ 'سب کھڑے تھے آنگن میں' سے یہ بھی واضح ہوتا ہے کہ یہ وہ لوگ تھے جن سے میرا کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہے۔

وہ مستقل غبار ہے چاروں طرف کہ اب
گھر کے تمام روزن و در چُن رہا ہوں میں

شعر میں 'غبار' کسی قہر یا آفت کی علامت ہے جس سے بچنے کے لیے گھر کے روزن و در کو بند کیا جا رہا ہے تا کہ یہ غبار گھر میں داخل نہ ہو سکے۔ یعنی مکین اپنے مکان کو بیرونی دنیا کے غبار سے محروم رکھنا چاہتا ہے۔ اگر چہ اس عمل میں اسے گھٹن کا سامنا بھی کرنا پڑ سکتا ہے۔ اس طرح روزن و در سے ذہن انسان کی لا پروائی و کوتاہی کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ یعنی قہر و آفت سے بچنے کے لیے اپنی لا پروائی و کوتاہی کو دور کرنا ضروری ہے۔

عتاب تھا کسی لمحے کا اک زمانے پر
کسی کو چین نہ باہر تھا اور نہ گھر میں تھا

'گھر' یہاں ذات کی علامت بھی ہے اور وطن کی بھی۔ لمحے سے مراد لمحۂ مرگ ہے جو پوری دنیا کو اپنی گرفت میں لیے ہوئے ہے۔ گھر کو اگر وطن کی علامت مان لیا جائے تو عتاب سے مراد موت کے وہ مظاہر ہیں جو نسل کشی، دہشت گردی، علاقائی، لسانی اور مذہبی منافرت، بڑی طاقتوں کے درمیان بالا دستی کی جنگ وغیرہ کی شکلوں میں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ ان سب کا نتیجہ موت ہے اور موت کے ان مظاہر سے ہم کہیں بھی محفوظ نہیں ہیں۔

گھر کو اگر ذات یا وجود کی علامت قرار دیا جائے تو مفہوم یہ ہوگا کہ دنیا کے معاملات سے منہ موڑ کر اگر ہم اپنی ذات میں سکون پانا چاہیں تو یہ سکون وہاں بھی میسر نہ آئے گا۔ یعنی جو کچھ رونما ہو رہا ہے وہ ہماری ظاہری اور باطنی، دونوں دنیاؤں کو متاثر کر رہا ہے۔

شمع روشن کسی کھڑکی میں نہ تھی
منتظر کوئی کسی گھر میں نہ تھا

درج بالا شعر میں کسی شہر کے لٹے ہوئے منظر کو پیش کیا گیا ہے۔ اس شعر کے پیکر میں بہ یک وقت تاراجی، خوف، افسردگی اور ویرانی کا تصور شامل ہے۔ کھڑکی میں شمع کے روشن نہ ہونے سے واضح ہوتا ہے کہ گھر ویران ہے۔

شمع کے روشن نہ ہونے سے دلوں میں خوف پیدا ہوتا ہے جس سے طبیعت افسردہ ہوتی ہے اور یہ اندیشہ بھی لاحق ہوتا ہے کہ شمع روشن ہونے والے لوگ کہاں گئے۔

دوسرے مصرعے میں مشتمل ''منتظر کوئی کسی گھر میں نہ تھا'' سے معلوم ہوتا ہے کہ شہر ویران اور تاراج ہو چکا ہے۔ یہ شمع راہ گیر یا آنے جانے والوں کو راستہ دکھانے کے لیے روشن کی جاتی ہے مگر کسی کھڑکی میں اس شمع کا روشن نہ ہونا بتا ہے کہ شہر منتظِر اور منتظَر دونوں ہی سے کھالی ہے۔

وہ لوگ جو کبھی باہر نہ گھر سے جھانکتے تھے
یہ شب انہیں بھی سرِ رہ گزار لے آئی

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ جو لوگ کسی صورت گھر سے باہر نہیں نکلتے تھے لیکن اس شب نے انہیں بھی گھروں سے نکلنے پر مجبور کر دیا ہے۔ درج بالا شعر میں شب کو مرکزی علامت کی حیثیت حاصل ہے۔ لہٰذا ہمیں شب کی معنویت پر زیادہ توجہ مرکوز کرنی ہوگی۔

یہ ایسی شب ہے جس کے عتاب سے ہمارا گھروں میں رہنا محال ہو گیا ہے۔ اس لیے ہم مضطرب ہو کر گھروں سے باہر نکل آئے ہیں۔ شب کو اگر بدحالی اور افلاس کی علامت مان لیا جائے تو مفہوم یہ ہوگا کہ اس افلاس اور بدحالی کو دور کرنے کے لیے تلاش معاش اور تلاشِ روزگار ضروری ہے جس کے لیے گھر سے باہر نکلنا لازمی ہے۔ گھر سے باہر نکلنے سے اس نکتے کی وضاحت بھی ہو جاتی ہے کہ افلاس اور بدحالی سے قبل ہمارے پاس زندگی گزارنے کے وسائل مہیا تھے جو اب ختم ہو چکے ہیں۔ ایسے حالات میں بھی اگر ہم گھر سے باہر نہ نکلے تو مزید بدترین صورتِ حال کا سامنا کرنا پڑے گا۔

باؔنی کے اشعار میں ہوا تخریبی قوت کے مفاہیم ادا کر رہی ہے۔ ان کے یہاں اس علامت نے تخریبی قوت کا ایک حزنیہ اور ملال انگیز ردِ عمل نظر آتا ہے۔ جس سے ان کے مفاہیم کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔

کچھ تو دل آپ ہی بجھتا سا چلا جاتا ہے
اور کیا کیا نہ ہوائیں سرِ شام آئیں گی

درج بالا شعر میں حزنیہ کیفیت موجود ہے۔ شعر کی تمام حزنیہ کیفیت دوسرے مصرعے میں موجود ہے۔ 'کیا کیا نہ ہوائیں' میں دہرا مفہوم موجود ہے۔ یعنی یہ ہوائیں مختلف قسم کی ہو سکتی ہیں۔ مثلاً گزرے ہوئے زمانے کی ناگوار یادیں، موجودہ حالات، مستقبل کے وسوسے اور اندیشے وغیرہ اور 'کیا کیا نہ ہوائیں' کا دوسرا مفہوم ہے تیز و تند ہوائیں، مہلک، تباہ کن اور زہریلی ہوائیں۔

اس طرح ہمارے دل پر دہرا ظلم ہوگا۔ ایک طرف شام ہوتے ہی مایوسی اور ملال کی کیفیت طاری ہوگی اور دوسری طرف یہ ہوائیں ہماری افتادگی اور افسردگی میں اضافی کریں گی۔

کون تھا، موسمِ صاف بھی جس کو آیا نہ راس
کچھ تو ہم سے کہو وہ ہلاکِ ہوا کون تھا

شعر میں حزنیہ استفہام ہے۔ صاف موسم میں ہوا نے جس کو ہلاک کیا ہم اس کے بارے میں نا آشنا ہیں لیکن وہ ایسے موسم میں ہوا کا حدف بنا ہے جس موسم میں ہوا کسی کو نقصان نہیں پہنچاتی۔ اسی لیے ہلاک ہونے والے کے متعلق ہمیں تشویش ہے اور ہم اس کے بارے میں جاننا چاہتے ہیں یہی تشویش شعر میں 'حزن' پیدا کرتی ہے۔ 'کون تھا' کی تکرار نے اس حزن کو مزید شدید کر دیا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ ہوا نے ہمارے کسی جاننے والے ہی کو ہلاک کیا ہو۔ 'کون تھا' کی تکرار اسی اضطراب آمیز اندیشے کو دور کرنے کی کوشش ہے کہ کسی طرح ہمیں معلوم ہو جائے کہ آخر مرنے والا کون ہے؟ وہ کہ جس کے بارے میں ہم واقعی سوچ رہے ہیں لیکن دل جس کی ہلاکت کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ شعر کے اس استفہامیہ لہجے نے مفہوم کو بھی سوال انگیز بنا دیا ہے۔

تمام شہر کو مسمار کر رہی ہے ہوا
میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکاں میں ہے؟

درج بالا شعر میں 'ہوا' تباہی یا وبا کی علامت ہے جو پورے شہر میں پھیلی ہوئی ہے۔ اس تباہی سے کوئی بھی شخص محفوظ نہیں۔ یہ تباہی فرقہ وارانہ فساد کی بھی ہو سکتی ہے اور جنگ کی بھی یا وبائی مرض کی۔ یہ ہوا بغض منافرت اور نفاق کی علامت بھی ہو سکتی ہے۔ شہر کو اگر اپنی ذات کی علامت مان لیا جائے تو ہوا یہاں نفسانی خواہشات کی

علامت بن سکتی ہے۔ جو وجود کے ہر گوشے میں موجود ہیں اور جن سے بچ پانا مشکل ہے۔

تھی پاؤں میں کوئی زنجیر بچ گئے ورنہ
رمِ ہوا کا تماشہ یہاں رہا ہے بہت

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ ہوا کی تیزی نے بڑے بڑوں کے پاؤں اکھاڑ دیے ہیں۔ اگر ہم کسی زنجیر سے بندھے نہ ہوتے تو یہ ہمارے پاؤں بھی اکھاڑ دیتی۔ علامتی طور پر رمِ ہوا سے مراد مادی آسائشوں کے حصول کی تگ ودو ہے۔ ہوا کے ایک معنی خواہش کے بھی ہیں۔ اکثر اوقات عیش وآسائش کے حسول کی تگ ودو ہمارے لیے مشکل اسباب کا باعث بن جاتی ہے۔ کیوں کہ بعض اوقات عیش وآسائش کی جستجو کے بدلے میں ذلت وخواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

زنجیر سے مراد وہ ذمے داریاں ہیں جس نے ہمیں عیش وآسائش سے بچائے رکھا ہے۔ اگر یہ ذمے داریاں نہ ہوتی تو عین ممکن ہے کہ ہم بھی حصولِ آسائش کے لیے گھر سے نکل جاتے اور ہمارا حشر بھی وہی ہوتا جو ہم سے پہلے والوں کا ہوا ہے۔ گویا ان آسائشوں کے عذاب سے ہمیں ان ذمے داریوں نے بچالیا جن کے ہم اسیر تھے۔

یہ زنجیر اپنے وطن سے محبت کی زنجیر بھی ہوسکتی ہے جو ہمیں ہجرت سے باز رکھتی ہے۔ اگر دیگر اشخاص کی مانند حصولِ زر کے لیے ہجرت کی ہوتی یعنی ہم بھی رمِ ہوا میں شامل ہوجاتے تو آج ہم بھی انہیں مسائل کی گرفت میں ہوتے جن میں اپنے وطن سے ہجرت کرنے والے ہیں۔

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں

اس شعر میں 'ہوا' وقت اور زمانے کی علامت ہے جب کہ 'پرندے' سے ذہن انسان کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ پرندے ہوا کے ساتھ ہیں اس لیے ہوا انہیں نہ جانے کہاں لے جائے گی یعنی ہماری منزل کا کوئی تعین نہیں ہے۔ ہوا یعنی یہ زمانہ ہمیں جدھر چاہے لے جائے، گویا ہماری منزل کا تعین وقت اور زمانہ ہی کرے گا۔

روایتی طور پر 'دریا' وقت اور فیض رسانی کی علامت ہے۔ باؔنی کی غزلوں میں 'دریا' اور اس کے متعلقات نے روایتی معنیٰ میں جہات پیدا کیے ہیں۔

عجب نظارہ تھا بستی کا اس کنارے پر
سبھی بچھڑ گئے دریا سے پار اترتے ہوئے

شعر میں 'دریا' اس دنیا کی علامت ہے اور 'بستی کا کنارہ' عدم ہے۔ ہم سب اس دنیا سے عدم کی طرف گامزن ہیں یعنی اس دنیا میں موت کا مشترک سفر جاری ہے۔ 'عجب نظارہ تھا' میں شدید المیہ کی کیفیت موجود ہے۔ جو بستی کے اس کنارے (عدم) کی طرف جاتے ہوئے لوگوں کو دیکھ کر پیدا ہو رہی ہے۔

اس ندی کے ادھر کے کنارے کا سیدھا سفر پیش ہے
آنکھ کہتی ہے چپ چاپ آبِ رواں دیکھتے جائیں ہم

پہلے شعر کی طرح اس شعر میں بھی 'ندی' دنیا کی علامت ہے اور 'ندی کے اس پار کا کنارہ' عدم ہے۔ عدم کے اس سفر میں ہمیں خاموشی سے 'آبِ رواں' کو دیکھتے رہنا ہے۔ آبِ رواں سے مراد مسلسل گزرتا ہوا وقت ہے۔ یعنی موت کے سفر میں ہم بالکل بے بس و لاچار ہیں۔ کیوں کہ نہ ہم گزرتے ہوئے وقت کو روک سکتے ہیں اور نہ ہی اس سے علیحدگی اختیار کر سکتے ہیں۔

سب چلے دور کے پانیوں کی طرف
کیا نظارہ کھلے بادبانوں کا ہے

مندرجہ بالا شعر میں 'دور کا پانی' سے ذہن موت کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ دور کے پانیوں کی طرف جانے سے مراد عدم کا سفر ہے جہاں سے کوئی واپس نہیں آتا۔ موت، زندگی کی سختیوں سے نجات کا نام ہے۔ اسی لیے دوسرے مصرعے 'کیا نظارہ کھلے بادبانوں کا ہے' میں توصیفی لہجہ ہے۔ اس لہجے میں یہ تاثر پنہاں ہے کہ موت نے ہمیں وہ آزادی عطا کی ہے جو زندگی میں میسر نہ تھی۔ کھلے بادبانوں سے مراد زندگی کی تمام ذمے داریوں سے نجات پانا ہے۔

پیہم موجِ امکانی میں
اگلا پاؤں نئے پانی میں

شعر میں 'نیا پانی' نئی دنیا کی علامت ہے اور اس نئی دنیا کے حصول کے لیے سفر شرط ہے۔ سفر میں ہمارا ہر قدم ہمیں ایک نئی دنیا سے متعارف کراتا ہے۔ یہ دنیا تجربوں اور مشاہدوں کی دنیا ہے۔ ہم زندگی کے جتنے گوشے سے آشنا ہوں گے یہ دنیا ہم پر اتنی ہی زیادہ روشن ہوگی۔

ندی، دریا اور سمندر کی علامتیں باؔنی کے یہاں روایتی مفہوم کے ساتھ ساتھ دوسرے معنی بھی ادا کرتی ہیں۔ ان کے یہاں 'دریا' وقت، دنیا اور فیض رسانی کے ساتھ ساتھ عدم کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے جو بانی محبوب موضوع ہے۔

تمام شہر تھا اک موم کا عجائب گھر
چڑھا جو دن تو یہ منظر نہ پھر پگھلتے کیا

شعر میں ناپائیداری کے مضمون کو علامتی پیرائے میں پیش کیا گیا ہے۔ شہر کے منظر عارضی تھے کیوں کہ یہ 'موم کا عجائب گھر' تھا۔ 'شہر' دنیا کی علامت ہے۔ 'شہر کا عجائب گھر' ہونا دنیا کے وہ مناظر ہیں جو ہمیں حیرت اور اسرار میں مبتلا کرتے ہیں۔ 'دن کا چڑھنا' گزرتے ہوئے وقت کی علامت ہے۔ یعنی وقت کے ساتھ ساتھ دنیا کے تمام عام و خاص، حیرت افزا اور پراسرار مناظر ختم ہو جائیں گے۔ لہٰذا یہ مناظر ہمیشہ قائم رہنے والے نہیں ہیں۔ اس طرح ہم ایک فنا پذیر دنیا میں سانس لے رہے ہیں جہاں ہر شئے فنا کی طرف گامزن ہے۔

باؔنی نے خواب کی علامت کے ذریعے مختلف مفاہیم کو ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے یہاں یہ علامت تہہ دار مفاہیم کی حامل ہیں۔ اس سلسلے میں چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:

واماندۂ وقت آنکھ کو منظر نہ دکھا اور
ذمے ہے ہمارے ابھی اک خواب کی تشکیل

شعر میں 'خواب' سے مراد کوئی مثالی مقصد ہے جسے ہم حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ شعر کے پہلے مصرعے کا

مفہوم یہ ہے کہ مختلف مناظر کو دیکھتے دیکھتے میں تھک چکا ہوں۔ کثیر التعداد مناظر دیکھنے کے عمل نے کسی خواب کی تشکیل کا موقع نہیں دیا اس لیے اب مزید کوئی منظر نہیں دیکھنا چاہتا۔ کیوں کہ میں اگر مزید منظر دیکھتا رہا تو اپنے خواب کی تشکیل نہیں کر سکوں گا۔ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ شاعر خواب کے تکمیل کی نہیں بلکہ خواب کے تشکیل کی بات کر رہا ہے۔ یعنی وہ خواب جس کی تشکیل ہماری ذمے داری ہے، ابھی کوئی صورت نہیں پا سکا ہے۔ یعنی کوئی خواب ہے جو ہمارے ذمے ہے لیکن وہ کس نوعیت کا ہے؟ اس سے ہم بے خبر ہیں۔ کیوں کہ ابھی ہم خود اس کو کوئی حتمی شکل نہیں دے سکے ہیں۔ اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ کوئی مقصد یا کوئی آرزو ہمارے پیشِ نظر یا ہمارے دل میں ہے۔ لیکن اس مقصد یا تمنا کی نوعیت کیا ہے یہ نہیں معلوم۔ گویا شاعر ابھی تشکیلِ تمنا یا تشکیل مقصد کی منزل میں ہے۔ یہ صورتِ حال زیادہ الم ناک ہے۔ اگر یہ معلوم ہو کہ ہمارے دل میں کس چیز کی آرزو ہے تو ہم اس کی تکمیل کے راستے تلاش کریں گے لیکن جب یہی نہ معلوم ہے کہ وہ آرزو کس نوعیت کی ہے تو اس کی تکمیل بہت دور کی بات معلوم ہوتی ہے۔ بانی کے یہاں خواب عدمِ تشکیلِ تمنا کی علامت ہے۔

اک خواب تھا کہ ٹوٹ گیا خوں کے حبس میں
اب تند دھڑکنوں کے بھنور چُن رہا ہوں میں

شعر میں 'خواب' کی علامت روشن اور خوشگوار مستقبل کا مفہوم ادا کر رہی ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ میں ایک خواب دیکھ رہا تھا لیکن خون کے حبس میں خواب ٹوٹ گیا۔ 'خون کے حبس' سے مراد وہ خونیں فضا ہے جس سے ہم یا ہمارا ملک متاثر ہو رہا ہے۔ اس خونیں فضا نے خوش آئند زمانے کے تصور کو ختم کر دیا ہے۔ مصرعۂ ثانی میں تند دھڑکنوں کے بھنور چننے سے مراد ایک خاص قسم کی تشویش ہے کہ اس خواب کے ٹوٹ جانے کے بعد اب دیکھیے آئندہ کیا رونما ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میرے دل کی دھڑکنیں تیز ہو گئی ہیں۔

دل میں خوشبو سی اتر جاتی ہے سینے میں نور سا ڈھل جاتا ہے
خواب اک دیکھ رہا ہوتا ہوں پھر یہ منظر بھی بدل جاتا ہے

درج بالا شعر میں 'خواب' مقصد یا آرزو کی علامت ہے، جس کی تکمیل میں ہم مسلسل منہمک ہیں لیکن ہمارا

کوئی بھی خواب پورا نہیں ہوتا۔ یعنی کوئی مقصد پائے تکمیل تک نہیں پہنچ پاتا۔ حالاں کہ ہمارا ہر ایک مقصد بہت ہی خوب صورت اور بہترین ہی رہا ہے۔ منظر کے بدل جانے سے مراد مقصد کے بدل جانے سے ہے۔ یعنی ہر لمحے ہمارا مقصد تبدیل ہوتا رہا ہے۔

ریت بنی خود سراب، رنگ بنا خود گلاب
کوئی بھی منظر کہ خواب، میرے اثر میں نہ تھا

شعر کا مفہوم یہ ہے کہ خواب کا کوئی منظر میرے اختیار میں نہیں ہے۔ ریت خود ہی سراب بنتی ہے اور رنگ خود ہی گلاب بنتا ہے۔ علامتی اعتبار سے شعر کا مفہوم یہ ہے کہ زندگی کے تمام نشیب و فراز یا تمام غم و خوشی انسان کے اختیار میں نہیں ہیں۔ یہاں تک کہ ہمیں کسی مقصد کی تکمیل کا اختیار بھی نہیں ہے۔ اس طرح شعر میں انسان کی بے بسی اور بے چارگی کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔

دوسرے شعرا کی طرح باؔنی نے بھی 'لہو' کو بطور علامت استعمال کیا ہے۔ اس سلسلے کے چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

اک بوند میرے خوں کی اُڑی تھی طرف طرف
اب سارے خاکداں میں چمک بھی ہے باس بھی

میرے خون کی ایک بوند نے اس دنیا کو چمکا تو دیا ہے لیکن اس چمک میں یاس کا عنصر بھی موجود ہے۔ میرے خون سے چمک جانے والی دنیا کو دیکھ کر میری کامرانیوں کے ساتھ ساتھ میری تگ و دو اور جد و جہد کی طرف بھی ذہن منتقل ہوتا ہے۔ یعنی کن کن سخت مرحلوں کو طے کرنے کے بعد میں نے اس دنیا کو روشن کیا ہے۔ شعر میں خون جاں سوزی، جاں کاہی، زیاں اور تگ و تاز کی علامت ہے۔ یعنی جان کاہی اور تگ و تاز کے بعد میں نے دنیا کو جو روشنی دی ہے اس میں میرے احساسِ زیاں اور رنجِ رائگاں کی جھلک بھی موجود ہے۔

دیکھ اک بوند خوں کے بکھرنے کا نایاب منظر
رُت بدلتی ہے، گلنار ہوتا ہوا آسماں ہے

پہلے شعر کی طرح اس شعر میں بھی 'خون' جہد و پیکار اور ایثار و قربانی کی علامت ہے۔ ہماری قربانی نے ایک نئے منظر کی تعمیر کی ہے اور یہ نایاب منظر گلنار ہوتے ہوئے آسمان کی شکل میں ہے۔

اس شعر میں رُت کے بدلنے سے مراد موجودہ ماحول ہے جو ناخوش گوار ہے۔ گلنار ہوتے ہوئے آسمان سے مراد وہ نیا زمانہ یا روشن مستقبل ہے جس کے ہم منتظر ہیں۔ یہ روشن مستقبل ہمیں یوں ہی نہیں ملا اس کے لیے ہم نے قربانیاں دی ہیں۔

یہاں 'خون' تخلیقی وفور کی علامت بھی ہوسکتا ہے اور 'گلنار ہوتا ہوا آسمان' شاعر کی دنیائے تخلیق ہوسکتی ہے۔ یعنی شاعر کے تخلیقی وفور نے ہماری دنیائے تخلیق کو روشن کر دیا۔ دنیائے تخلیق کا یوں روشن ہونا نایاب منظر سے عبارت ہے۔

اپنے ہم عصر شعرا کی طرح بانی نے بھی نئی شاعری میں مستعمل کم و بیش تمام علامتوں کا استعمال کیا ہے۔ 'گھر' اور 'ہوا' کی علامتیں انہوں نے نسبتاً زیادہ استعمال کی ہیں۔

ظفر اقبال

ظفر اقبال نے جب شاعری کا آغاز کیا اس وقت غزل ایک نئے رجحان کی سمت کروٹ لے رہی تھی۔ یہ نیا رجحان اس لیے وجود میں آ رہا تھا کیوں کہ ہم ترقی پسند شاعری سے بے زار ہو چکے تھے۔ ظفر اقبال نے اس نئے رجحان کی نمائندگی کی اور جدید غزل کے نمائندہ شاعر کے طور پر نمودار ہوئے۔ انہوں نے اس رجحان کو اس حد تک فروغ دیا کہ بعد کے بیشتر شعرا انہیں کے لہجے کی پیروی کرنے لگے۔ وہ اپنے منفرد اسلوب سے ایک نیا شعری نظام قائم کرنا چاہتے تھے۔ اس نئے شعری نظام کو وجود میں لانے (فروغ دینے) کی کوشش ان کے اشعار سے واضح ہوتی ہے جن میں انہوں نے شعر گوئی کے مختلف مراحل اور پہلوؤں کی وضاحت کی ہے۔ انہوں نے نئی لفظیات کے ذریعے ایک نئے اسلوب کی جستجو کی۔ وہ اس بات سے بخوبی واقف ہیں کہ موضوع اور اسلوب کو الگ الگ نہیں کیا جا سکتا اور صاحبِ طرز بننا اسی وقت ممکن ہے جب شعر میں اندازِ بیاں کے بجائے بیان موجود ہو۔ اس کی تصدیق وہ خود اپنے اشعار میں کرتے ہیں۔

ظفر اب کے سخن کی سر زمیں پر ہے یہ موسم
بیاں غائب ہے اور رنگِ بیاں پھیلا ہوا ہے

یہ بھی اک مرحلہ سخت ہے اے صاحبِ طرز
کہ بیاں کی جگہ اندازِ بیاں رہ جائے

ان اشعار میں ظفر اقبال نے اس نکتے کو بالکل واضح کر دیا ہے کہ بیاں اور رنگِ بیاں یا اندازِ بیاں دو مختلف چیزیں ہیں۔ ظفر اقبال کے یہاں 'بیاں' سے مراد اس معنی خیز بیان سے ہے جس کے بغیر کسی کلام کا تصور ہی ممکن نہیں۔ یہی بامعنی بیان شاعر کو صاحبِ طرز بناتا ہے۔ درحقیقت طرز اسی معنی میں پوشیدہ ہوتا ہے جو بیان کے اندر موجود ہے۔ ظفر اقبال نے الفاظ کو نئے طریقے سے برتنے کی کوشش کی ہے۔ چوں کہ دوسرے شعرا اس طرزِ نو سے مانوس نہیں تھے اس لیے وہ اسے عیبِ سخن تصور کرتے رہے۔ یہ حقیقت ہے کہ آزادروی کے باوجود تلازموں سے آزاد نہیں ہوا جا سکتا کیوں کہ یہی تلازمے غزل کے نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ اس بات سے پوری طرح واقف

ہیں کہ زبان و بیان کے تجربے کس طرح نئی معنویتوں کو سامنے لاتے ہیں اور کس طرح غزل میں ایک نیا اسلوب تشکیل پا کر نئے معنوی نظام کو وجود میں لایا جاتا ہے۔

ظفر اقبال کی شاعری کا مطالعہ کرنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ معنی اور آہنگ کو ایک کر دینے پر قادر ہیں۔ان کی شاعرانہ ترکیبوں پر غور کرنے سے یہ قدرت پوری طرح واضح ہو جاتی ہے۔انہوں نے اپنے اشعار میں نئی اور منفرد ترکیبیں استعمال کی ہیں۔ یہ ترکیبیں محض اندازِ بیان کے لیے نہیں ہے۔ان میں غنائی عنصر کے ساتھ ساتھ کثرتِ معنی کی صفت بھی موجود ہے۔ان ترکیبوں کو وضع کرنے کے لیے اگرچہ وہ ایک ہی حرف کا التزام رکھتے ہیں لیکن ترکیبوں کے یک حرفی آہنگ میں بھی معنویت معدوم نہیں ہونے پاتی۔

ظفر اقبال کے یہاں ترکیب سازی کا ایک منظّم عمل نظر آتا ہے۔ان کی کوشش ہوتی ہے کہ یہ ترکیبیں نئی، بامعنی اور زیادہ سے زیادہ خوش آہنگ ہوں۔ان ترکیبوں کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ غزل کا لہجہ متعین کرتی ہیں اور انہیں ترکیبوں کی مدد سے ظفر اقبال ایک منفرد اسلوب کے شاعر قرار پاتے ہیں۔ترکیبوں کے وضع کرنے میں وہ آزاد لفظوں کے آہنگ کو بھی نظر انداز نہیں کرتے۔مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمایئے:۔

بساطِ بامِ ثریا پہ جا کے بھول گئے
کہ فرشِ خاک پہ بھی گرمِ انجمن ہے کوئی

خوابِ سفر ہی مرا زادِ سفر ہو تو ہو
دشتِ خطا خیز کا خوف و خطر ہے الگ

فلک پہ ڈھونڈتے ہیں گردِ رنگ رفتۂ دل
زمیں پہ شامِ طلب کا نشاں بناتے ہیں

پتوں کی طرح زرد بکھرنا تو چاہیے
شہرِ شبِ خزاں سے گزرنا تو چاہیے

ظفر اقبال کے اشعار خوب صورت اور غنائی پیکروں کی بہترین مثال بھی ہیں۔ان شاعرانہ پیکروں سے شاعر کی تخلیقی بصیرت کی ایک اور جہت نمایاں ہوتی ہے۔انہوں نے بیش تر متحرک اور بصری پیکر کو استعمال کیا ہے۔ لیکن ان میں کوئی بھی پیکر ایسا نہیں ہے جو شعریت کے عنصر سے عاری ہو اور نہ ہی پیکر معنویت سے محروم ہیں۔ظفر اقبال آہنگ کی فکر میں شعر کے اصل عنصر یعنی معنی کو ضائع نہیں ہونے دیتے۔شاعرانہ پیکروں میں بھی وہ معنیٰ پر اپنی توجہ مرکوز رکھتے ہیں اسی لیے ان پیکروں میں معنی کی کئی سطحیں موجود ہوتی ہیں۔

ان تمام شعری خصوصیات کے ساتھ ساتھ علامت سازی کا رجحان بھی ان کی غزلوں کا خاصہ رہا ہے۔ وہ لفظ کی علامتی قوت اور حیثیت سے پوری طرح واقف ہیں۔ وہ اس بات سے بھی باخبر ہیں کہ کسی علامت کے تلازمے کیوں کر وجود میں آتے ہیں اور ان تلازموں سے کیا کام لیا جا سکتا ہے۔انہوں نے دریا، ہوا، روشنی اور زہر وغیرہ کی علامتی قوت سے عمدہ کام لیا ہے اور ان کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو روشن کیا نیز ان میں مختلف طرح کے معنوی تاثرات پیدا کیے۔ان علامتوں میں زہر، زردی اور روشنی ان کی خاص علامتیں ہیں۔دریا اور ہوا کی علامتوں میں انہوں نے نئے اور منفرد معنویتیں پیدا کی ہیں۔جس سے یہ علامتیں بھی نئی علامت معلوم ہوتی ہے اس سلسلے میں ان کے اشعار اور اس کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:۔

ہماری موجِ نگہ نے مٹا دیے ورنہ
ہزار نقش بنے خاک پر ہمارے لیے

خاک پر بننے والے نقش ایسے تھے جو میری نظر کے معیار کے مطابق نہ تھے یا میری نگاہ کو اچھے معلوم نہیں ہوئے۔ یہ وہ نقش نہیں تھے جس کی تلاش میری نظر کو تھی۔نقش کا شاعر کی نظر کے مطابق نہ بننا ہی اس کی اذیت کا سبب ہے۔

اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہم فن کے جس مثالی نمونے کو پانا چاہتے ہیں وہ ہمیں نہیں مل پا رہا ہے۔غیر معیاری نقوش کو ہماری بصیرت (نظر) قبول کرنے سے قاصر ہے۔اس لیے شاعر دہری اذیت میں مبتلا ہے۔اول تو یہ کہ اصل یا مثالی نقش کا نا بن پانا اور دوم یہ کہ اس نقش کے بجائے سطحی، غیر معیاری اور ناقص نقش کا بننا۔

سب اُڑ گیا ہوا پہ جمانے کی سعی میں
وہ ایک نقش لائے تھے جس کو بچا کے ہم

ہوا پہ نقش جمانے کا کام بے نتیجہ ہے اور ہم نے جب یہ کوشش کی تو ہمارا نقش ضائع ہو گیا۔ شعر میں نقش جوہر کی علامت ہے اور ہوا ناقدری کی۔ یعنی جب ہم نے اپنے جوہر کی نمائش ایسے لوگوں کے درمیان کی جو قدر شناس نہ تھے تو میرا جوہر ضائع ہو گیا۔ شعر میں نقش پرانی روایت کی علامت بھی ہو سکتا ہے اور ہوا نئی تہذیب کی۔ یعنی جب ہم نے نئی تہذیب کے مقابلے پرانی تہذیب یا روایت کو لانے کی کوشش کی تو میرا یہ عمل سعیِ لا حاصل رہا۔

درج بالا اشعار اور اس کے تجزیے سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ ظفر اقبال کے یہاں 'نقش' مختلف مفاہیم کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ مفاہیم پرانی معنویتوں کی توسیع کرنے کے ساتھ ساتھ نئی معنویتوں کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔

کس لیے راہ میں رکنے لگی رفتار مری
آنکھ پڑتی ہے یہ کس عکس پہ ہر بار مری

یہ شعر استفہامیہ مفہوم کا حامل ہے۔ ''یہ کون سا عکس ہے جس پر آنکھ پڑنے سے راہ میں رفتار رکنے لگی ہے؟'' اس کا جواب یہ ہے کہ یہ عکس منزل یعنی اصل ہے میں منزل کی طرف جا رہا ہوں لیکن راستے میں عکس پر نظر پڑتے ہی میری رفتار رکنے لگتی ہے یعنی منزل کا گمان میری رفتار کو کم کرنے لگتا ہے۔ ایسا اس صورت میں ممکن ہے جب ہمیں منزل تک پہنچنے کی جلدی ہو اور منزل دور ہو یا منزل کے متعلق تفصیلی معلومات نہ ہو۔ اس لیے ہمیں قدم قدم پر منزل کا گمان ہوتا ہے جب کہ منزل کہیں اور ہمارا انتظار کر رہی ہوتی ہے۔ اس طرح یہاں 'عکس' منزل کے گمان کی علامت ہے۔

آئینہ توڑ کر ہی ممکن ہے
روٹھنے والے عکس کا احیا

یہ آئینہ دل کا آئینہ ہے جس میں اصل عکس نظر آتا ہے۔ اب اس میں کچھ اور عکس نظر آنے لگے ہیں۔ دل میں اصل عکس کے علاوہ اگر دوسرے عکس نظر آئیں گے تو اصل عکس ختم ہو جائے گا۔ اب اصل عکس کو حاصل کرنے کا راستہ یہ ہے کہ دل کو توڑ دیا جائے۔ اس دل شکستگی کے بعد ہی اصل عکس (یعنی ذات) کا عرفان حاصل ہو سکے گا۔

آیا نہیں ہے عکس بہت صاف اب کی بار
آئینہ ہو گیا ہے مکدر کسی طرح

شعر کا مفہوم واضح ہے کہ جب تک آئینہ صاف نہیں ہوگا عکس بھی صاف نظر نہیں آئے گا۔جس طرح آئینے پر ذراسی گرد جمنے سے عکس دھندلا ہو جاتا ہے اسی طرح دل میلا ہونے سے یعنی دل میں غیر اللہ کے آجانے سے خدا کا مشاہدہ نہیں ہوتا۔ دل میں اللہ کا مشاہدہ کرنے کے لیے صفائے قلب کا ہونا لازمی ہے۔ دل جتنا صاف ہوگا حقیقت (اللہ) اتنی ہی روشن نظر آئے گی۔ظفر اقبال کی شاعری میں عکس اور آئینہ پیچیدہ مفاہیم کے حامل ہیں۔

نقش، آئینہ اور عکس کی علامتی معنویت کا تجزیہ کرنے کے بعد اب ظفر اقبال کی بعض خاص علائم کا تجزیہ پیش کیا جائے گا جن میں زرد یا زردی، زہر، ہوا، دریا، خواب، لہو، شہر، جنگل اور گھر وغیرہ اہمیت کے حامل ہیں۔ان علامتوں کے ذریعے انہوں نے نئے اور منفرد مفاہیم ادا کیے ہیں۔زرد یا زردی ظفر اقبال کے یہاں زوال اور فنا کی علامت ہے جو مختلف معنوی تاثرات کے ساتھ ادا ہوتے ہیں۔اس سلسلے کے چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:۔

اٹھے اب اس نواح سے کس طرح موجِ سبز
بہتا ہوا یہ خاک کا دریا ہی زرد ہے

شعر میں 'زرد' زوال اور فنا کی علامت ہے۔خاک کے زرد دریا سے کوئی سبز موج نہیں اُٹھ سکتی ہے۔سبز موج ارتقا اور نمو کی علامت ہے۔یعنی جہاں خزاں کا دور دورہ ہو وہاں نمو کی صورت ممکن نہیں۔خاک کے زرد دریا سے مراد وہ دنیا ہے جہاں اشیاء کے وجود میں آتے ہی اس کا زوال شروع ہو جاتا ہے۔خاک کا زرد دریا اس زمین کی عبارت ہے جہاں شادابی یا زندگی نہیں پنپ سکتی ہے۔

شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ جب ہم اپنی صفات اور جوہروں کو بروئے کار لا کر اپنے مقاصد اور عزائم یا منزل کی طرف بڑھتے تو ہیں لیکن تکمیل کی یہ منزل ہمیں حاصل نہیں ہوتی کیوں کہ یہ مسلسل جاری رہنے والا سفر ہے۔جب تک کہ ہم فنا نہیں ہو جاتے۔اس طرح اس دنیا میں کسی شئے کا پوری طرح سرسبز و شاداب ہونا ممکن نہیں۔

آگے بڑھوں تو زرد گھٹا رنگ روبرو
پیچھے ہٹوں تو گردِ سفر میرے سامنے

گھٹا رنگین ہونے پر راستہ صاف نظر نہیں آتا ہے جس سے ہم آگے نہیں بڑھ سکتے۔گردِ سفر سے واضح ہوتا ہے کہ جو راستہ ہم طے کر چکے ہیں وہ پامال ہو چکا ہے۔اس لیے میرا پیچھے پلٹنا ممکن نہیں۔اس طرح میں اس مقام پر ہوں جہاں سے نہ آگے بڑھنا ممکن ہے اور نہ ہی پیچھے پلٹنا آسان ہے۔

زرد گھٹا اور گردِ سفر میں معنوی مماثلت ہے۔ جس طرح گردِ سفر میں کچھ دکھائی نہیں دیتا ویسے ہی گردِ گھٹا رنگ میں بھی کوئی شئے نظر نہیں آتی۔ زردِ گھٹا رنگ شدید مشکل مراحل اور انتہائی دشوار کن اوقات کی علامت ہے۔

دریا نے زرد سانس لیا جس نواح میں
برسی ہوئی گھٹا ہے دھنک دھار اس طرف

شعر میں 'دریا' دنیا اور وقت کی علامت ہے۔ زرد سانس زوال یا موت کی علامت ہے۔ شعر کا مجموعی پیکر دنیا کے الم ناک زوال کی علامت ہے۔ برسی ہوئی گھٹا کہہ کر شاعر نے شعر میں ایک قسم کا طنز پیدا کیا ہے جس سے زوال کی المنا کی کی شدت میں مزید اضافہ ہوا ہے۔ جس نواح میں دریا نے زرد سانس لیا ہے اس نواح میں گھٹا بھی کھل کر برس چکی ہے۔ گھٹا کا برسنا بارانِ رحمت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ یعنی جہاں ابھی رحمتوں کا نزول ہوا تھا یا جس زمین سے نمو اور بالیدگی کا سفر شروع ہوا تھا اس زمین کو زوال اور فنا کا سامنا ہے۔ یہی اس کا طنز بھی ہے۔

زرد یا زردی کی طرح 'زہر' بھی مرگ یا فنا کر دینے والی شئے کی علامت ہے۔ زرد یا زردی وہ آثار ہیں جس سے فنا یا مرگ کا انکشاف ہوتا ہے۔ جب کہ زہر وہ شئے ہے جو مرگ یا فنا کا باعث بنتی ہے۔ زہر ناپسندیدگی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔

خمارِ مرگ سے ہے اب یہ کیفیت کہ کبھی
پیا ہے زہر تو نشہ چڑھا شراب ایسا

شعر میں 'خمارِ مرگ' فنا کی شدید طلب والی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی موت کی شدید طلب ہے۔ اس طلب نے مجھ پر ایسی کیفیت طاری کر دی ہے کہ موت کے آنے میں مجھے وہی لذت مل رہی ہے جو شراب کے نشے کے دھیرے دھیرے چڑھنے میں ملتی ہے۔ لحاظہ شراب کا زہر بخوبی انجام دے رہا ہے۔

یہ کس ہوا سے لرزتا ہے برگ وبار اس کا
یہ زہر کون سی رُت کا ثمر میں اتنا ہے

اس شعر میں بھی 'زہر' مرگ کی علامت ہے۔ ثمر میں زہر بھرا ہوا ہے اس لیے اس کا برگ و بار ہوائے مرگ سے لرز رہا ہے۔ یہ زہر منافرت کا زہر ہے۔ ثمر سے مراد ہمارا ملک اور برگ سے مراد قوم کے افراد ہیں۔ کون سی رُت کے زہر کا مطلب کسی پچھلی رُت کے زہر سے ہے۔ مثلاً تقسیمِ وطن کے زمانے کا زہر یا فسادات۔ منافرت کا یہ زہر اب بھی ہمارے اندر اپنی جگہ بنائے ہوئے ہے۔ ہم اس زہر سے خوف زدہ ہیں۔ اگر یہ زہر یوں ہی ہمارے اندر سرایت کرتا رہا تو ایک دن ہمارا وجود ختم ہو جائے گا۔ اسی خوفِ مرگ سے ہر ایک کا دل کانپ رہا ہے۔

ہوا ہماری پرانی شاعری میں پیغام رسائی یا عاشق و معشوق کے درمیان رابطے کا ذریعہ رہی ہے۔ پرانی شاعری میں یہ علامت اپنے تمام تلازموں کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ اس مفہوم کے علاوہ ان کے یہاں ہوا کا روایتی مفہوم بھی موجود ہے جو تبدیلی اور زمانے سے عبارت ہے۔

اڑے نہیں خس و خاشاک ابھی قفس کے ظفر
اگر چہ شہر میں ہنگامۂ ہوا بھی ہوا

ہوا نے شہر میں ہنگامہ برپا کیا ہوا ہے جس کے نتیجے میں قفس کے علاہ تمام شہر کو شدید تباہی کا سامنا ہے۔ قفس کے خس و خاشاک اپنی جگہ مسلم ہیں۔ شعر میں ہوا احتجاج کی علامت ہے اور قفس اسیری کی۔ اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ اگر چہ ہم نے ظلم کے خلاف پُر زور احتجاج کیا لیکن اس ظلم سے ہمیں نجات نہ مِل سکی۔ یعنی ہمارے اطراف ظالمانہ قوتوں کا شکنجہ اتنا مضبوط ہے کہ بغاوت کرنے کے بعد بھی اس سے آزاد نہیں ہو سکتے۔

میں خود کسی کے خوں کی آندھی ہوں
اُڑتی ہوئی ہوا سے نہ ڈر میرے سامنے

اس شعر میں بھی ہوا تخریب کی علامت ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ان دنوں مجھ میں خود ہوا کی سی قوت موجود ہے بلکہ میں اس سے زیادہ غضب ناک ہوں۔ اس لیے مجھے ہوا سے ڈرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔ ہوا سے زیادہ تیزی ہونے کے باعث میں اس پر غالب آجاؤں گا۔ مجموعی طور پر یہ شعر ظالمانہ قوتوں کے سامنے زبردست مزاحمت کی علامت ہے۔

کچھ ٹھہرتا نہیں یلغارِ ہوا کے آگے
تھا خزاں کے خس و خاشاک میں شامل میں بھی

ہوا کی یلغار نے سب کچھ اُڑا دیا ہے جس میں میں بھی شامل ہوں۔ ہوا نے پہلے باغ کو خزاں میں تبدیل کیا اور خزاں کے سبب باغ میں جو خس و خاشاک جمع ہوئے اسے اُڑا دیا۔ ہوا اس شعر میں پستی اور فنا کا مفہوم ادا کر رہی ہے اور خزاں فنا پذیری کی علامت ہے۔

زندانیِ غنچہ ہی رہے ہم
پوچھی نہ ہواؤں نے خبر تک

درج بالا شعر میں ظفر اقبال نے ہوا کو بادِ صبا کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ ہوا کا ایک کام غنچے کو گل بنانا بھی ہے۔ چوں کہ ہوا ہماری طرف نہیں آئی اس لیے ہم غنچے سے گل نہیں بن سکے۔ ہوا ہی ہے جو گلوں کی خوشبو کو دور تک پھیلاتی بھی ہے۔ علامتی طور پر ہوا ان مواقع کا مفہوم ادا کرتی ہے جس سے زندگی کامیابی و کامرانی سے سرفراز ہوتی ہے۔ یعنی ہماری زندگی میں ایسے مواقع کبھی آئے ہی نہیں جس سے میں کامیاب و کامران ہو سکتا۔ جب انسان کو سازگار ماحول نہیں ملتا تو اس کی صلاحیتیں کند ہو جاتی ہیں۔ انسان کے جوہر کی شناخت اسی وقت ممکن ہے جب اسے اس جوہر کو ظاہر کرنے کے لیے مناسب مواقع فراہم ہوں۔

موسمِ قحطِ ہوا میں کبھی سُن
لرزشِ برگِ نوا کی آہٹ

موسمِ قحطِ ہوا سے مراد زبان بندی، زوال، ظلم و ستم، ناانصافی اور ناسازگار حالات وغیرہ ہے۔ اس اعتبار سے ہوا وہ شئے ہے جو ان تمام آلام و مصائب اور پریشانی و دشواری سے نجات کا سبب ہے۔ 'لرزشِ برگِ نوا کی آہٹ' روشن مستقبل کی امید ہے۔ یعنی آلام و مصائب خواہ کتنے ہی شدید ہوں ایک نا ایک دن ان خاتمہ طے ہے۔ یعنی ہر پریشانی کے بعد آسانی ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے 'لرزشِ برگِ نوا کی آہٹ' سے واضح ہوتا ہے کہ موسمِ قحطِ ہوا

کے زمانے میں بھی کچھ نا کچھ ہوا موجود تھی جس سے برگِ نوا میں لرزش تھی۔ جس طرح نمرود کے محل میں حضرت موسیٰؑ کی پرورش ہورہی تھی اور نمرود اس بات سے خبر تھا کہ یہ وہی ہیں جو انسان کو حق کا راستہ دکھائیں گے۔ گویا قحطِ ہوا کہنے کو قحطِ ہوا ہے لیکن کہیں نا کہیں ہوا موجود ہے جو لرزش بھی پیدا کررہی ہے اور لرزش سے پیدا ہونے والی آواز کے پھیلا بھی رہی ہے۔

ہوا کے متعلق درج بالا اشعار کے تجزیہ سے یہ واضح ہوجاتا ہے کہ ظفر اقبال نے ہوا کے کم وبیش سبھی مفاہیم کو شاملِ شعر رکھا ہے۔ بعض شعروں میں تبدیلی یا رفتار، زمانہ کا مفہوم موجود ہے۔ ان تمام مفاہیم میں تخریب یا فنا کا مفہوم نمایاں ہے۔ ان کے یہاں ہوا پرانی شاعری سے مختلف مفہوم ادا کرتی ہے۔ یہ محض قفس کے باہر کی دنیا سے رابطے یا عاشق ومعشوق کے درمیان پیغام رسائی ہی کا کام نہیں کرتی۔ ظفر اقبال نے اس علامت سے سیاسی مفاہیم بھی ادا کیے ہیں۔

ظفر اقبال کے یہاں 'دریا' وقت کی علامت بھی ہے اور دنیا کی علامت بھی۔ ہوا کی طرح دریا کو بھی ظفر اقبال نے نئے اور منفرد معنیٰ میں استعمال کیا ہے۔ دوسری علامتوں کی طرح یہ علامت بھی ان کے مفاہیم میں تنوع پیدا کرتی ہے۔

کچھ اصل تو کھلے کہیں اس زور و شور کی
دریا کے راستے میں بیاباں بھی چاہیے

دریا روانی اور فیض رسانی کی علامت ہے۔ اس روانی اور فیض رسانی کی اصل اس وقت ظاہر ہوگی جب دریا کے راستے میں بیاباں آئے گا۔ اگر دریا بیاباں کو سیراب وشاداب کرتا ہے تو واقعی وہ فیض رساں ہے اور وہ ہر مزاحمت کو انگیز کرسکتا ہے اور اگر بیاباں سیراب وشاداب نہیں ہوتا اور دریا اس میں جذب ہوجاتا ہے تو اس کی فیض رسانی کا بھرم ٹوٹ جائے گا۔ یعنی انسان کی سخاوت اور اس کی دیانت داری کی حقیقی معلومات مشکل اوقات میں ہی ہوسکتی ہے۔

ایک دھندلے نقش نے صحرا کو بخشا اضطراب
ایک زیریں لہر نے دریا کو بے کل کر دیا

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ صحرا کی زمین پر ایک دھندلا نقش ہے جسے دیکھ کر صحرا مضطرب ہوگیا ہے۔ اگر یہ نقش صاف ہوتا تو صحرا مضطرب بھی نا ہوتا کیوں کہ صاف نظر آنے کی وجہ سے صحرا کو یہ تجسس اور تشویش نہ ہوتی کہ آخر کون اس طرف سے گزرا ہے جس کا نقش یہاں موجود ہیں۔ دریا کی بے کلی کا سبب بھی یہی ہے کہ لہر سطح پر نہیں

ہے اور موجِ تہہ نشیں کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ موج کس طرح کی ہے۔ اس طرح صحرا کے اضطراب اور دریا کی بے کلی کا سبب ایک ہی ہے۔ یعنی دھندلی اور مخفی شئے۔ ان اشیا کے اپنے آپ کو پوری طرح ظاہر نہ کر پانے کی وجہ سے ایک غیر یقینی سی کیفیت ہے جو کئی قسم کے اندیشے پیدا کرتی ہے۔

علامتی طور پر 'دریا' اور 'صحرا' دنیا کی علامت ہے۔ دنیا میں انسان کو اس طرح کے تجربوں یا مراحل سے اکثر گزرنا پڑتا ہے۔ جب صورتِ حال کے واضح نہ ہونے کی وجہ سے ایک اضطراب کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسے وقت میں گمان ہونے لگتا ہے کہ یہ کسی بڑے خطرے کا پیش خیمہ نہ ہو۔

دریا ہے رکا ہوا ہمارا
صحرا میں ریت بہہ رہی ہے

اس شعر میں دریا ہنر مندی کی علامت ہے۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ہماری طبعِ رواں رکی ہوئی ہے اور اس وقت ہماری کیفیت یہ ہے کہ صحرا میں ریت بہہ رہی ہے طبعِ رواں کے رکے ہونے کی وجہ سے ہم تخلیقِ فن سے محروم ہیں۔ ایسے میں اگر ہم کسی صورت اپنے فن کی تخلیق کا عمل مکمل کر بھی لیں تو وہ صحرا میں ریت بہنے کے مترادف ہوگا۔ یعنی ہمارے اس عمل کی قدر اور پذیرائی نہ ہوگی۔

شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ہمارا دریا رکا ہوا ہے لیکن ریت جو بے فیض شَے ہے وہ رواں ہے۔ صحرا میں ریت بہنے سے مراد یہ ہے کہ اس زمانے میں بے فیض اور بے کار چیزوں کی قدر کی جا رہی ہے۔ علامتی مفہوم میں یہ شعر اس پہلو کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جو شعر و ادب کے میدان میں قابلِ قدر کارنامہ انجام دے سکتا تھا وہ طبیعت کے رواں نہ ہونے کی بنا پر تخلیقِ فن سے محروم ہے لیکن جن کے ذہن کند اور بنجر ہیں یعنی جو بے ہنر اور متشاعر لوگ ہیں وہ تخلیق کے نام پر فضول اور سطحی چیزوں کے انبار لگا رہے ہیں۔

خواب ظفر اقبال کی ایک اہم علامت ہے۔ ان کے یہاں خواب ان آرزؤں کی علامت ہے جن کا پورا ہونا ممکن نہیں۔ مثال کے طور پر چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:

شکستِ خواب ہے زنجیرِ خواب کے پیچھے
سفر کے بعد غبارِ سفر گزرتا ہے

ہم ایک کے بعد ایک خواب دیکھتے جا رہے ہیں لیکن ان میں سے کوئی خواب حقیقت میں تبدیل نہیں ہوتا ہے۔ یعنی جس طرح سفر کے بعد اٹھنے والے غبار میں کچھ نظر نہیں آتا اسی طرح خوابوں کے سلسلے کے پیچھے بھی کچھ نظر نہیں آتا۔ اسی طرح خوابوں کے سلسلے کے پیچھے بھی کچھ دکھائی نہیں دیتا ہے۔ یعنی ہر اعتبار سے آنکھیں حقیقت سے اوجھل ہیں۔

گلشنِ خواب ہوں تاراجِ حقیقت کر دے
اتنے احسان کیے یہ بھی مروت کر دے

مجھے خواب کا گلشن بننے کے بجائے حقیقت کے ذریعے تاراج ہو جانا قبول ہے۔ خواب کتنا ہی حسین کیوں نہ ہو وہ لاحاصل ہی رہے گا اور حقیقت میں تبدیل نہیں ہوگا۔ میں بیداری کی تلخ زندگی کو خواب کی حسین زندگی پر ترجیح دیتا ہوں۔ کیوں کہ حقیقت میرے اصل وجود کو مجھ پر آشکار کرتی ہے جب کہ خواب وہم میں مبتلا رکھتا ہے۔ حقیقت وہم سے بہر حال اہم ہے خواہ وہ کتنی ہی ناگوار کیوں نہ ہو۔

ابھری نہیں ہے لاش کبھی ڈوب کر یہاں
بدلا نہیں ہے رُخ کبھی دریائے خواب کا

دریا یہاں غیر فطری عمل انجام دے رہی ہے کیوں کہ موت کے بعد لاش دریا کی سطح پر آ جاتی ہے۔ دریائے خواب میں لاش کے ڈوب کر واپس نہ آنے سے واضح ہوتا ہے کہ خوابوں میں ایک چیز اپنے آپ کو ایک ہی بار ظاہر کرتی ہے۔ کیوں کہ دریائے خواب اپنا رُخ نہیں بدلتا۔ اگر دریائے خواب نے اپنا رُخ بدلا ہوتا تو ڈوبی ہوئی لاش سطح پر ضرور آ جاتی۔

ڈوبی ہوئی لاش حقیقی زندگی میں ضائع ہو جانے والی چیزیں یا گزرا ہوا وقت ہے۔ دریا علامت ہے وقت کی۔ دریا نے کبھی اپنا رُخ نہیں بدلا ہے۔ وہ ہمیشہ ایک ہی سمت میں آگے کی طرف بہتی ہے۔ اسی طرح وقت بھی ہمیشہ اپنی رفتار سے آگے کی طرف بڑھتا ہے اور یہ کبھی نہ رُکتا ہے اور نہ ہی واپس آتا ہے۔

ظفر اقبال کے خواب سے متعلق اشعار کے تجزیہ سے واضح ہوتا ہے کہ یہ ان تشنہ آرزوؤں اور خواہشوں کی علامت ہے جو پوری نہیں ہوتیں اور نہ ہی ان کے پورے ہونے کی کوئی امید نظر آتی ہے۔

ظفر اقبال نے اپنے شعری مجموعہ 'غبار آلود سمتوں کا سراغ' میں لہو کو بطور علامت کثرت سے استعمال کیا ہے۔ اپنی دیگر علامتوں کی طرح لہو کو بھی نئے اور منفرد معنی میں استعمال کیا ہے۔ ان کے یہاں یہ تحرک اور زندگی کی علامت کے ساتھ ساتھ جوشِ عمل، خواہشِ عمل اور قوتِ عمل وغیرہ کا مفہوم بھی ادا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:۔

مجھے کچھ بھی نہیں معلوم اور اندر ہی اندر
لہو میں ایک دستِ رائگاں پھیلا ہوا ہے

دستِ رائگاں سے ذہن بے عملی اور لا حاصلی کی جانب منتقل ہوتا ہے ساتھ ہی ساتھ یہ کسی ایسی طلب کی بھی علامت ہے جس کے بارے میں ہم خود کچھ نہیں جانتے کہ یہ کس نوعیت کی ہے۔ یعنی جس طلب کے لیے ہم اپنا لہو صرف کر رہے ہیں یا اپنی تمام تر قوت لگا رہے ہیں اس کے متعلق ہمیں کسی قسم کی کوئی جان کاری نہیں ہے۔ گویا لہو کا صرف ہونا ایک طرح کی رائیگانی ہے اور ہماری تگ و دو کا کوئی مطلب نہیں ہے کیوں کہ ہماری قوتِ عمل ختم ہو چکی ہے۔

فساد سارا لہو کا ہے جانچتے رہیے
کہ تھا قیام میں اتنا سفر میں اتنا ہے

'قیام' بے عملی کی علامت ہے۔ اس حالت میں لہو جسم میں جمع رہتا ہے، صرف نہیں ہوتا۔ سفر حرکت و عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ سفر اگر چہ زحمت طلب چیز ہونے کے باوجود فتح اور منزل تک پہنچنے کا وسیلہ بھی ہے۔ سفر کرنے سے قوتِ میں نمو ہوتا ہے۔ اس لیے سفر میں لہو کی ضرورت زیادہ ہوتی ہے۔ شاعر کو فکر یہ ہے کہ قیام میں جتنا لہو جمع ہوتا ہے، سفر میں وہ سب صرف ہو جائے گا۔ دوسری طرف مسلسل سفر میں جب لہو کی قلت محسوس ہوتی ہے تو یہ فکر لاحق ہو جاتی ہے کہ اب مزید لہو کہاں سے آئے گا۔ لہو کا یہ حساب کتاب ہماری قوتِ عمل کو متاثر کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح سفر اور مقصدِ سفر سے زیادہ توجہ اس بات پر مرکوز ہے کہ کتنا لہو صرف ہو چکا ہے اور کتنا باقی ہے۔

ظفر اقبال کے یہاں شہر اور جنگل کی علامتیں بھی موجود ہیں۔ یہ علامتیں اپنے روایتی مفہوم میں استعمال ہوئی ہیں۔ روایتی طور پر شہر رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے جب کہ جنگل وحشت اور ویرانی کی علامت ہے۔ ظفر اقبال کی شاعری میں ان علامتوں کے یہی مفاہیم موجود ہیں۔

شہریار

شہریار نے اپنی غزلوں میں خواب یا نیند، دھند یا غبار، سایہ یا پرچھائیں، ہجر، وصل، دھوپ، سفر،عکس، آئینہ، دشت اور گھر جیسی علامتوں کا خوب استعمال کیا ہے۔

شہریار کے یہاں خواب کی علامت مختلف مفاہیم میں استعمال ہوئی ہے۔ان کے یہاں خوابوں کو دیکھنے کی شدید تمنا کا اظہار بھی ہے اور خوابوں سے منحرف ہو جانے کا اعلان بھی۔ وہ جاگتے رہنے کے خواہش منداس لیے ہیں کہ خواب دیکھنے سے بچ سکیں کیوں کہ اس میں کوئی ناگوار اور ناپسندیدہ عنصر موجود ہے۔اس طرح ان کے یہاں اس علامت کا منفی اور مثبت دونوں پہلو موجود ہے۔ان پہلو کی وضاحت کے لیے چند اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں:۔

منحرف خوابوں سے ہوئے جب لوگ
سوئیں یا جاگیں سب برابر ہے

خواب سے منحرف ہوکر سونا اور جاگنا دونوں ہی برابر ہے۔ پہلے خواب میں ہم وہ دیکھتے تھے جو ہم چاہتے تھےلیکن اب معاملہ اس کے برعکس ہے یعنی اب وہاں وہ نہیں دکھائی دیتا جو ہم دیکھنا چاہتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہم نے خوابوں سے منحرف ہوکر جاگنا شروع کر دیا ہے۔ بیداری کے آزار سے نجات پانے کے لیے ہم نے خواب میں پناہ لی تھی لیکن وہاں اس آزار سے نجات نہیں ملی اس لیے اب سونا اور جاگنا برابر ہے کہ خواب میں بھی وہی اذیت ہے جو جاگنے میں تھی۔اس مفہوم سے متعلق ذیل کا شعر ملاحظہ فرمائیں:۔

یہ جب ہے کہ اک خواب سے رشتہ ہے ہمارا
دن ڈھلتے ہی دل ڈوبنے لگتا ہے ہمارا

خواب ہماری پوری نہ ہونے والی تمناؤں کی دنیا ہےلیکن خوابوں کی اس خوش گوار دنیا میں جانے سے ہمیں گھبراہٹ ہوتی ہے کیوں کہ جاگنے کے بعد ہمیں حقیقی دنیا کا سمنا ہے اور ہم حقیقی (ناگوار) دنیا کو دیکھنا نہیں چاہتے۔ شام ہوتے ہی ہمارا دل اس لیے ڈوبنے لگتا ہے کہ خوابوں کا سلسلہ شروع ہو جائے گا۔یعنی ہم مسرتوں کی

موہوم دنیا میں داخل ہو جائیں گے اور صبح ہوتے ہی ہمیں پھر اس دنیا سے نکلنا پڑے گا یعنی حقیقی دنیا کا آزار برداشت کرنا پڑے گا۔ کچھ اسی طرح کا مفہوم درج ذیل شعر میں بھی موجود ہے:

مجھے نیند مت دے کہ میں خواب سے منحرف ہو گیا ہوں
مگر رات بھر جاگنے کے لیے کوئی سامان کر دے

اگر مجھے نیند آئی تو میں خواب دیکھوں گا لیکن میں خوابوں سے منحرف ہو چکا ہوں۔ اس لیے مجھے پوری رات جاگنا ہوگا اور پوری رات جاگنا اسی وقت ممکن ہے جب بیداری کا سامان مہیا ہو۔

عام طور پر خواب اور حقیقت کی دنیا ایک سی نہیں ہوتی۔ دونوں ایک دوسرے سے اتنی مختلف ہوتی ہے کہ خواب سے منحرف ہو جانا ہی بہتر معلوم ہوتا ہے کیوں کہ اس کے بعد حقیقت کا دیکھنا اذیت ناک ہے اور اس سے گریز ممکن نہیں۔ خواب نہ دیکھنا ایک ہی صورت میں ممکن ہے کہ جاگتے رہو لیکن جاگتے رہنے کے لیے کوئی ایسا سامان درکار ہے جس سے رات کی بیداری گراں نہ گزرے۔ بیداری کا یہ سامان میری خواہشوں کی تکمیل کا وہ سامان معلوم ہوتا ہے جنہیں میں خواب میں دیکھنے سے محروم ہو گیا ہوں۔ اس طرح شاعر بیداری کی دنیا میں وہ سب کچھ دیکھنا چاہتا ہے جسے اب تک خواب کی دنیا میں دیکھا کرتا تھا۔

خواب سے حقیقت کی دنیا کی طرف رجوع ایک المیہ ہے۔ خواب ہم اس لیے دیکھا کرتے تھے کہ یہ ہماری منشا کے مطابق ہوتا تھا۔ لیکن حقیقت سے فرار حاصل کرنے کے بعد خواب کی دنیا میں بھی حقیقت کی سی تلخی ملی۔ یہی وجہ ہے کہ ہم نیند سے بیدار ہو کر حقیقت کی دنیا میں لوٹنا چاہتے ہیں۔ 'کوئی سامان' کے فقرہ سے حقیقی دنیا میں تبدیلی کا اشارہ پوشیدہ ہے۔ اس طرح پورا شعر انحراف کے بعد انحراف کے عمل کو ظاہر کرتا ہے جو کہ دہرے المیے کی صورتِ حال پیدا کرتا ہے۔ حقیقت سے خواب کی طرف جانا اور ناکام ہونا اور خواب سے حقیقت کی طرف آنا اور حقیقت کو خواب کی دنیا سے مختلف نہ پانا ہی دوہرا المیہ ہے۔

یا اتنی نہ تبدیل ہوئی ہوتی یہ دنیا
یا میں نے اسے خواب میں دیکھا نہیں ہوتا

اس شعر میں 'خواب' تصور کی علامت ہے۔ شعر کا مفہوم ہے کہ ہم نے جیسا تصور کیا تھا یہ دنیا قطعی ویسی نہیں ہے۔ شعر کے پہلے مصرعہ 'یا اتنی نہ تبدیل ہوئی ہوتی یہ دنیا' سے ظاہر ہوتا ہے کہ پہلے یہ دنیا بہت خوب صورت تھی لیکن اب یہ دنیا تبدیل ہو چکی ہے۔ دنیا کی تبدیلی کی ایک وجہ لوگوں کی گاؤں سے شہر کی طرف ہجرت ہے۔ شاعر نے سوچا تھا کہ یہ ہجرت اس کے اور سماج کے حق میں بہتر ہوگی لیکن یہ ہجرت امید کے برعکس اور انتہائی نقصان دہ ثابت ہوئی۔

ساکت ہیں چُپ ہیں آسیب زدہ اشجار
دشمن خواب ادھر سے ہو کے گزرے ہیں

درج بالا شعر میں 'اشجار' امید اور آرزوؤں کی علامت ہیں۔ ان اشجار پر خوف کے باعث سکوت طاری ہے۔ کیوں کہ ادھر سے ہو کے وہ خواب گزرے ہیں جو درختوں کو ہرا بھرا نہیں دیکھنا چاہتے۔ شعر میں تکمیلِ تمنا کے برعکس صورتِ حال ہے کہ جن خوابوں میں میری خواہشوں کی تکمیل ممکن تھی وہ اب خواہشوں کے دشمن ہو گئے ہیں۔ ان خوابوں سے میری خواہشوں کو خوف آنے لگا ہے اور یہ خوف اس حد تک ہے کہ انہیں اپنے خزاں رسیدہ ہونے کا ڈر ہے۔ گویا خواب اب تکمیلِ تمنا کے بجائے تکمیلِ تمنا کے حریف بن گئے ہیں۔

شعر میں ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ساکت اور خاموش ہو جانے والے آسیب زدہ اشجار بلند و بالا درخت ہیں جن کی جڑیں بڑی گہری ہیں یعنی یہ وہ آرزوئیں ہیں جو پوری طرح پختہ ہو چکی ہیں۔ ان آرزوؤں کے خوف زدہ ہو جانے کے نتیجے میں نئی آرزوؤں کے نمو کا سلسلہ بھی رک گیا ہے۔ یعنی انہیں خوف زدہ دیکھ کر اب نئے درخت بھی نہیں نکلیں گے۔

ہر ایک رنگ میں دیکھا ہے میں نے راتوں کو
کہ خوابِ خوفِ سبب بے شمار جاگا ہوں

درج بالا شعر میں بھی بیداری کا سبب خوف ناک خواب ہے۔ درحقیقت خواب دو قسم کے ہوتے ہیں ایک تو وہ خواب جو کسی ایسی شئے کے لاحاصلی پر دیکھتے ہیں جس کی ہمیں شدید آرزو ہوتی ہے۔ دوسرے قسم کے خواب ایسے ہوتے ہیں جو اس وقت دیکھے جاتے ہیں جب انسان کے ذہن پر حقیقی دنیا کی ہولناکی، لاچاری، بے بسی، خون ریز ماحول وغیرہ غالب آ جاتے ہیں۔ ایسے خواب خوفناک و دہشت انگیز ہوتے ہیں جس سے انسان بچنے اور بھاگنے کی

کوشش کرتا ہے۔ اس شعر میں جس خواب کا ذکر کیا گیا ہے وہ خوفناک ہے جو اس بات کی علامت ہے کہ حقیقی دنیا انتہائی دشوار کن ہے اور اس سے فرار کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ یہاں تک کہ اب خواب میں بھی ہم ویسے ہی خوف ناک مناظر دیکھ رہے ہیں جو کہ حقیقی دنیا سے متاثر ہیں۔ مصرعۂ اولیٰ میں شاعر نے راتوں کو ہر ایک رنگ میں دیکھنے کا ذکر کیا ہے۔ یعنی شاعر پہلے اچھے اور خوش گوار خواب دیکھتا تھا جس سے اس کی امیدیں وابستہ تھیں لیکن اب شاید اس کی امیدوں نے بھی اس کا ساتھ ترک کر دیا ہے اس لیے اس کے خواب بھی خوف ناک ہو گئے ہیں۔

دنیا نے ہر محاذ پہ مجھ کو شکست دی
یہ کم نہیں کہ خواب کا پرچم نگوں نہ تھا

راتوں کو جاگنے کے سوا اور کیا کیا
آنکھیں اگر ملی تھیں کوئی خواب دیکھتے

ایک خواب دیکھنے کی آرزو رہی
اسی لیے تمام عمر سو نہ پائے ہم

درج بالا اشعار میں خواب دیکھنے کی شدید آرزو موجود ہے۔ پہلے شعر میں ہر محاذ پہ شکست کھا جانے کے باوجود خواب کا پرچم نگوں نہ ہونے کی بات کہی گئی ہے۔ کیوں کہ حقیقت کی دنیا میں جو شکستیں مجھے مِل رہی تھیں ان کا ازالہ خواب میں ہی ممکن تھا۔ لہٰذا میں نے خواب دیکھنا ترک نہیں کیا۔ دوسرے شعر میں جاگتے رہنے کا ذکر ہے لیکن یہاں خواب دیکھنے کی شکایت آمیز خواہش بھی ہے کہ آنکھیں ملی تھیں تو خواب بھی دیکھنا تھا۔ تیسرے شعر میں بھی نہ سونے یعنی ایک خواب دیکھنے کی آرزو میں تمام عمر جاگنے کا ذکر ہے۔ اس طرح تینوں اشعار میں خواب کے دیکھنے اور ان کے سلسلوں کے ختم نہ ہونے کا بیان ہے۔ یہ خواب روشن مستقبل کے ساتھ ساتھ ان خواہشوں اور آرزؤں کی علامت بھی ہے جو حقیقی زندگی میں پوری نہیں ہو سکی ہے۔ انہیں تشنۂ آرزوؤں کی تکمیل کے لیے شاعر خواب کی دنیا میں پناہ لینا چاہتا ہے کیوں کہ وہاں وہ سب کچھ موجود ہے جو حقیقی دنیا میں اسے میسر نہیں۔ غور طلب بات یہ ہے کہ خواب رات میں دیکھتے ہیں اور رات تاریکی، جبر وظلم، استحصال، پریشانی، آلام ومصائب وغیرہ کی علامت ہے۔

ایک اور غور کرنے کی بات یہ ہے کہ خواب دیکھنے کے لیے نیند کا آنا ضروری ہے اور نیند جہاں ہمیں آرام بخشتی ہے وہیں یہ غفلت ولاپرواہی کی علامت بھی ہے۔ اس اعتبار سے خواب سے متعلق اشعار کی معنویت اور اس کی تہہ داری میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے جس سے مفاہیم کے نئے نئے گوشے نمودار ہوتے ہیں۔

خواب کے متعلق اشعار کے بعد شہریار کے وہ اشعار اور ان کا تجزیہ ملاحظہ فرمائیں جن میں انہوں نے دھند، غبار، ریت، دھول اور گرد وغیرہ جیسی علامتوں کو استعمال کیا ہے۔ جس سے ان میں پوشیدہ مفاہیم تک رسائی ممکن ہو سکے گی۔

دشمن دھند ہے کب سے میری آنکھوں کے در پے
ہجر کی لمبی کالی راتیں کاجل ہو جائیں

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ میری آنکھوں پر جمی دھند نے مجھے بینائی سے محروم کر دیا ہے۔ اس لیے اب میں یہ چاہتا ہوں کہ ہجر کی لمبی کالی راتیں آنکھوں کا کاجل بن جائیں تا کہ میری آنکھوں کی بینائی واپس آ سکے۔ اور دھند کے باوجود مجھے چیزیں صاف نظر آ سکیں۔ اس طرح دھند کا آنکھوں کے درپے ہونے سے مراد دھند کے سوا اور کچھ نہ دکھائی دینا ہے اور ہجر کی راتوں کا کاجل بننا دھند کے چھٹنے یا دھند کے پار دیکھنے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ در حقیقت شعر میں 'دھند' مستقبل کے متعلق تشویش یا اندیشے کی علامت ہے۔ دھند کے اس پار ہمارا مستقبل ہے جسے ہم دیکھنے کے خواہش مند ہیں۔ لیکن دھند نے اس پر ایک پردہ ڈال رکھا ہے اور ہم اس بات سے بے خبر ہیں کہ پردے کے اس پار کیا ہے۔ ہجر کی لمبی راتیں مستقبل کے طویل انتظار کی علامت ہے۔

بڑھے اور بھی دھند کا دائرہ
افق پر لہو رنگ لالی رہے

جیسے جیسے دھند کا دائرہ بڑھتا جائے گا ویسے ویسے بے یقینی بھی بڑھتی جائے گی لیکن اس بے یقینی کے عالم میں بھی خوشی کی ہلکی سی کرن (لہو رنگ لالی) باقی رہے۔ اس طرح اس شعر میں ایک قسم کا دعائی لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔ درج بالا شعر میں دھند شدید بے یقینی اور مایوسی کی علامت ہے اور 'لہو رنگ لالی' خوشی، اعتماد اور امید کی علامت ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہم شدید بے یقینی اور مایوسی کے عالم میں بھی خوش رکھنا چاہتے ہیں۔

دھند کے آگے سپر کیوں ڈالی
کوئی تدبیر کیوں نہ سوچی گئی

درج بالا شعر میں دھند بے یقینی کی علامت ہے۔ یعنی ہم نے بے یقینی کی فضا کو ختم کرنے کی کوشش کیوں نہیں کی۔ اگر دھند چھٹ جاتی تو صورتِ حال واضح ہو جاتی لیکن ہم نے صورتِ حال کو جوں کا توں قبول کر لیا ہے۔

عشق آنکھوں میں پھر مچلنے لگے
دھند کی زد میں پھر افق آیا

شعر میں دھند مستقبل کے متعلق بے یقینی و بے اعتمادی کی علامت ہے۔ آنکھوں میں عشق مستقبل کے متعلق اسی بے یقینی و بے اعتمادی کی بدولت آیا ہے۔ 'افق' مستقبل کی علامت ہے جس پر دھند چھائی ہوئی ہے۔ یعنی ہم اپنے مستقبل یا آنے والے زمانے کو صاف طور پر نہیں دیکھ سکتے۔ دھند جس کی بدولت ہمیں کچھ نظر نہیں آ رہا وہ ہمیں مستقبل کے بارے میں تشویش اور اندیشے میں مبتلا کرتی ہے۔ آنے والے زمانے کے متعلق ایک غیر یقینی کیفیت ہے۔ جس کی وجہ سے میری آنکھوں میں آنسوں ہیں اور یہی آنسوں دھند کا کام انجام دے رہے ہیں۔ یہ دھند تشویش، بے یقینی اور اندیشہ کی کیفیت میں مبتلا کرنے والی شئے ہے۔

تمہاری مٹھیوں میں ریت ہے وہ بھی سرابوں کی
تم اب کس کے لیے زندہ ہو کیوں چاہا نہ مر جانا

ریت کی یہ فطرت ہوتی ہے کہ وہ مٹھیوں میں نہیں ٹھہرتی۔ لیکن یہاں مٹھیوں میں ریت ہے وہ بھی سرابوں کی جو ہمیں فریب میں مبتلا رکھتی ہے۔ سرابوں کی ریت کہہ کر شاعر نے اس المیے کی طرف اشارہ کیا ہے کہ فضول اور بے کار شئے ہمارے ہاتھوں میں سراب کی مانند ہے۔ یعنی فضول اشیا جسے ہم قیمتی اور نایاب و کمیاب سمجھتے ہیں وہ بھی ہماری دسترس سے باہر ہے۔ لہٰذا ہمارا زندہ رہنا بے معنی ہے۔ شعر میں ریت رائگانی اور لاحاصلی کی علامت ہے۔ شاعر نے لفظ 'سراب' سے مزید تاثر پیدا کر دیا ہے۔

غبار شام سے آگے کی منزلوں تک ہے
سفر کا نشہ بھی انجانے فاصلوں تک ہے

مجموعی طور پر یہ ہماری پوری زندگی کے سفر کی ترجمانی کرتا ہے۔شعر کا پہلا مصرعہ غور طلب ہے۔'غبار شام سے آگے کی منزلوں تک ہے' سے واضح ہوتا ہے کہ شام سے پہلے کے اوقات اور بعد کے اوقات سب غبار آلودہ ہی ہیں۔یعنی ہم عمر کے کسی بھی پڑاو پر کیوں نہ ہوں اپنی مستقبل کے متعلق واضح طور پر کچھ بھی دیکھ نہیں سکتے ہیں۔شام درحقیقت زندگی کے آخری لمحے کی علامت ہے۔شام سے آگے کی منزلوں تک غبار ہونے سے مراد ہے کہ زندگی کے بعد کے اوقات بھی ہمارے لیے تشویش ناک اور بے یقینی ہیں۔شعر کا دوسرا مصرعہ 'سفر کا نشہ بھی انجانے فاصلوں تک ہے' اس حقیقت پر روشنی ڈالتا ہے کہ انسان زندگی کو سب سے عزیز رکھتا ہے۔زندہ رہنے کا نشہ انسان پر اس طرح حاوی رہتا ہے کہ موت کا خیال تک نہیں آتا لیکن زندگی کا یہ سفر بھی انجانے فاصلوں تک ہے۔مختصراً شعر کا مفہوم یہ ہے کہ تمام عمر ہم اپنے مستقبل کے متعلق واضح طور پر کچھ نہیں دیکھ سکتے اور نہ ہی ہمیں یہ علم ہوتا ہے کہ زندگی کا سفر کتنا ہے اور موت کے بعد ہمارے ساتھ کیا ہوگا۔شعر میں زندگی سے موت تک کے سفر کو پوری صداقت کے ساتھ علامتی پیرایے میں پیش کیا گیا ہے۔

آگ کے شعلوں سے سارا شہر روشن ہو گیا
ہو مبارک آرزوئے خار و خس پوری ہوئی

شہریار کے یہاں 'شہر' رونق، گہما گہمی اور زندگی سے معمور ایک مکان کی علامت ہے۔شعر میں مکانی وجود سے رونق، ہنگامے اور گہما گہمی کے ختم ہو جانے کے غم کے ساتھ ساتھ شہر کے برباد (راکھ) ہو جانے کی نوحہ خوانی بھی ہے۔شہریار نے شعر میں طنزیہ پیرایہ اختیار کر کے مروجہ مفہوم میں ندرت پیدا کر دی ہے۔اسی طنزیہ پیرایے نے شعر کی المیہ صورتِ حال میں زیادہ تاثر پیدا کر دیا ہے۔شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ جو لوگ شہر کو فرقہ وارانہ منافرت کی آگ میں جھونک دینے کے لیے کوشاں تھے۔ان کی کوشش رنگ لائی اور وہ اپنے مقصد میں کامیاب ہو گئے۔شعر میں مذہبی جنون اور منافرت کے نتیجے میں برپا ہونے والے فسادات کی طرف طنزیہ لہجے میں اشارہ کیا گیا ہے۔

سب مجھی سے متفق ہیں اور ان کی رائے ہے
شہر اب کے بھی جلے گا ہاں دھواں ہوگا نہیں

اس شعر میں شہر کے جلنے کی بات اس طرح کی گئی ہے کہ شہر جلتے وقت دھواں نہیں ہوگا۔ دھوئیں کے نہ ہونے سے مراد ہے کہ شہر تباہ و برباد ہو جائے گا لیکن کسی کو خبر تک نہ ہوگی۔ دھوئیں کے بغیر شہر کے جلنے نے شعر کے معنوی تاثر کو بدل دیا ہے۔ شہر کا دھوئیں کے بغیر جلنے سے واضح ہوتا ہے کہ ابھی فرقہ وارانہ اور منافرت کے زہر نے اپنا کام شروع کیا ہے جس سے لوگوں کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے نفرت پیدا ہو رہی ہے۔ جو ابھی ظاہر نہیں ہوئی ہے۔ بغیر دھوئیں کے شہر جلنے کی دوسری وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معاشی اعتبار سے شہر کمزور ہو جائے۔ ایسے حالات مین دھواں یعنی بغیر کسی آہ و نالہ کے خاموشی سے شہر کا وجود جل جائے گا۔

گھر میں یاد آئی تھی کل دشت کی وسعت ہم کو
دشت میں آئے تو گھر جانے کو جی چاہتا ہے

یہ تو اچھا ہوا تائب ہوا میں وحشت سے
ورنہ اب شہر جہاں ہے وہاں صحرا ہوتا

ترے دشتِ وسعت سے محروم تھے
مری وحشتوں کو نہ الزام دے

شہر یار کے یہاں دشت وصحرا کی علامتیں ویرانی، وسعتِ خوف اور وحشت کے مفہوم کی نمائندگی کرتی ہیں۔

اپنے معاصر شعرا کی طرح شہر یار کے یہاں بھی ''گھر'' کی علامت نیا مفہوم ادا کرتی ہے۔ گھر ایک محفوظ اور مامون جگہ ہے جو بیرونی خطرات سے ہماری حفاظت کرتا ہے۔ شہر یار کے یہاں 'گھر' انسانی وجود کی علامت کے ساتھ ساتھ وطن اور قطعۂ زمیں کی علامت بھی ہے جو چھت اور چہار دیواری سے عبارت ہے اور جہاں ہم دوسری بلاؤ سے محفوظ رہتے ہیں۔ لیکن کسی 'گھر' کی تعمیر کرنا، اسے بسانا اور صحیح سلامت رکھنا بہت مشکل ہے۔

گھر کی تعمیر تصور ہی میں ہو سکتی ہے
اپنے نقشے کے مطابق یہ زمین کچھ کم ہے

بظاہر شعر کا مفہوم اسی مسئلے کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے کہ جس طرح کا گھر ہم بنانا چاہتے ہیں اس طرح کے گھر کے لیے ہمیں زمین نہیں ملتی۔ اور جو زمین ہمیں ملتی ہے اس پر ہم وہ گھر نہیں بنا سکتے جو ہم بنانا چاہتے ہیں۔ ہم واقعی میں کسی گھر کی تعمیر نہیں کر سکتے کیوں کہ جس طرح کا گھر ہم بنانا چاہتے ہیں اس کے مطابق یہ زمین کم ہے۔ یعنی ہمارے نقشے میں کوئی ایسا گھر ہے جو اس زمین سے زیادہ بڑا ہے یا ہمیں اپنے گھر کے لیے جتنی زمین کی ضرورت ہے وہ ہمیں میسر نہیں ہے۔ گھر یہاں ایک ایسے مثالی گھر کی علامت ہے جسے وجود میں نہیں لایا جا سکتا کیوں کہ اسے وجود میں لانے کے وسائل میسر نہیں ہیں اور اگر میسر ہے بھی تو نا کافی ہیں۔ گھر ان آرزؤں اور خواہشوں کی علامت بھی ہے جن کی تکمیل کا سامان اس دنیا میں نہیں ہے۔ گھر اس مثالی نظام یا معاشرے کی علامت بھی ہو سکتا ہے جس کا اس زمین پر قائم ہو پانا مشکل ہے۔ غرض یہ کہ گھر یہاں اینٹ اور پتھر کی وہ عمارت نہیں ہے جسے ہم رہائش کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ کیوں کہ اس کا نقشہ کسی بھی طرح کا بنایا جائے، زمین اس کے لیے کم نہیں پڑ سکتی۔ در حقیقت اینٹ اور پتھر والے گھر کا بنا پانا بھی آج کے دور میں مشکل ہے۔

بارش کا لطف بند مکانوں میں کچھ نہیں
باہر نکلتے گھر سے تو سیلاب دیکھتے

'بارش' خوش حالی، نشو ونما اور رحمت کی علامت ہے۔ مکان اور گھر سے ذہن انسان کے وجود کی طرف گامزن ہوتا ہے۔ سیلاب زندگی کی سختیوں اور المناکیوں کی علامت ہے اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ جب ہم اپنے وجود اور اپنی انا سے باہر کی دنیا میں جیتے ہیں تب ہمیں زندگی کی اصل خوشیوں اور حقیقی دشواریوں اور صعوبتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن موجودہ دور میں انسان اتنا بے بس ہو چکا ہے کہ وہ اپنی انا سے باہر دیکھنا ہی نہیں چاہتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ زندگی کے اصل نشیب و فراز سے نا آشنا ہے۔ 'گھر' انسان کی وہ ذات ہے جس میں اس نے خود کو قید کر رکھا ہے۔ اگر ہمیں زندگی کی المناکیوں کا تجزیہ کرنا ہے تو ہمیں اپنی ذات کی کھول سے باہر نکلنا ہوگا۔ زندگی کو انگیز کرنے کے لیے اس سے نبرد آزما ہونا ضروری ہے۔

اس طرح شہریار نے گھر کی علامت میں بھی عام اور مروجہ مفہوم کے ساتھ ساتھ نئے اور منفرد مفاہیم پیدا کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

سمندر، دریا اور اس کے تلازمات پر مشتمل علامتیں شہریار کے اشعار میں زیادہ استعمال ہوتی ہیں۔ دریا اور

اس کے متعلقات کی مختلف معنویتوں کا جائزہ لینے کے لیے چند اشعار اور ان کا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے:

یہ تو خیر ہوئی دریا نے رُخ تبدیل کیا
میرا شہر بھی اس کی زد میں آنے والا تھا

روایتی معنی میں 'دریا' وقت، تبدیلی، شادابی اور زرخیزی کی علامت ہے۔ لیکن اس شعر میں دریا تباہ کاری کا مفہوم ادا کر رہا ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ دریا نے اپنا رُخ تبدیل کر لیا ورنہ میرا شہر اس کی زد میں آ کر برباد ہو جاتا۔ دریا کو اگر وقت کی علامت مان لیا جائے اور شہر کو واقعی شہر تسلیم کیا جائے تو مفہوم یہ ہوا کہ ہم وقت کے عتاب سے اس لیے محفوظ ہیں کیوں کہ اس کا رُخ ہماری طرف نہیں تھا۔

ناؤ کاغذ کی بنانے میں ہیں بچے منہمک
پانیوں سے یہ ڈھکی سڑکیں کہاں تک جائیں گی

بچے کاغذ کی ناؤ کھیل کے تحت بناتے ہیں۔ جو بچے کاغذ کی ناؤ بنانے میں منہمک ہیں ان کا مستقبل یا ان کی پوری زندگی ان کے سامنے ہے۔ اس کھیل کھیل میں پانی کو عبور کرنے کا تجربہ وہ ابھی سے حاصل کر رہے ہیں۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں مشتمل فقرہ 'کہاں تک جائے گی' ایک استفہامیہ فقرہ ہے۔ یعنی پانی سے ڈھکی ہوئی سڑکیں نہ جانے کہاں ختم ہوں گی۔ جہاں یہ سڑکیں ختم ہوں گی وہاں ان بچوں کی ناؤ کا سفر بھی ختم ہو جائے گا۔ جس کی مشق انہوں نے ابھی سے شروع کر دی ہے۔ گویا نئی نسل کے بچے آنے والے زمانے کی ساری مشکلات کو سر کرنے کے لیے ابھی سے تجربہ حاصل کر رہے ہیں۔

کاغذ کی اک ناؤ میں بچے بیٹھے ہیں
خوش خوش اک سیلاب کو دیکھنے نکلے ہیں

'کاغذ کی ناؤ' بے ثباتی، ناپائداری اور فنا پذیری کی علامت ہے۔ یہ زندگی اک کاغذ کی ناؤ ہے اور سیلاب اس دنیا کے وہ مظاہر ہیں جن کا مشاہدہ کرنے کے لیے ہم مسرور و مضطرب ہیں لیکن ان مظاہر کو ہم بہت دیر تک نہیں

دیکھ سکتے۔

کاغذ کی ناؤ یعنی ہماری زندگی عارضی اور فنا پذیر ہے۔مزید برآں یہ دنیا آلام ومصائب، پریشانیوں و دشواریوں،مشکلوں اور سختیوں سے بھری ہوئی ہے۔ہستیِ ناپائیداران کا مقابلہ نہیں کرسکتی۔لیکن بچے زندگی کی اس ناپائیداری سے لاعلم ہیں کیوں کہ ابھی وہ زندگی کے سفر کی ابتدائی منزل میں ہیں۔وہ نہیں جانتے کہ زندگی زمانے کے سیلاب کے سامنے نہیں ٹھہر سکتی۔وہ دنیا کی گہما گہمی (سیلاب) کو دیکھنے کے لیے خوشی خوشی نکلے ہیں۔وہ دیر تک اس کا تماشہ نہیں کر سکتے۔کیوں کہ زندگی کا یہ سفر بہت مختصر ہے۔

تمہیں اس درجہ کیوں ہوتی کسی سیلاب کی خواہش
تمہارے شہر کے اطراف میں دریا نہیں ہوگا

تمہارے شہر کے اطراف میں کوئی دریا نہیں ہوگا اور شاید تمہیں سیلاب کی تباہ کاری کا اندازہ بھی نہیں ہے اس لیے تم سیلاب کی خواہش کر رہے ہو۔شعر میں دریا فیاضی کی علامت ہے اور سیلاب تباہ وہیبت کی علامت ہے۔ شعر میں انسانی نفسیات کی طرف بڑی خوبی سے اشارہ کیا گیا ہے۔انسان کے پاس جب کوئی چیز نہیں ہوتی تو اس کی طلب شدید سے شدید تر ہوتی جاتی ہے۔یہ طلب بہت تیز ہو جاتی ہے تو ہم اس شئے کے نقصانات کو پوری طرح نظر انداز کر دیتے ہیں۔شعر میں انسان کی اسی نفسیات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔دریا فیاضی کی علامت ہے لیکن جب اس دریا میں سیلاب آتا ہے تو یہ پورے شہر کو اپنی زد میں لے کر تباہ کاری کا م انجام دینے لگتا ہے۔حقیقت میں ہمیں دریا کی خواہش ہوتی تھی لیکن ہماری یہ خواہش کسی صورت تکمیل کو پہنچتی نظر نہیں آ رہی تو سیلاب کی خواہش شدید ہو گئی۔

شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ہمارے پاس فیضیابی (دریا) کا کوئی ذریعہ نہیں ہے کہ ہم اپنی زندگی کو مشکلات سے نکال کر بہتر بنا سکیں۔لہٰذا ہم نے سیلاب کی آرزو کی ہے تا کہ اس کی تباہ کاری میں میرے وجود کا خاتمہ ہو جائے اور میں تمام آلام ومصائب سے آزاد ہو سکوں۔

کتنے سمندر ملے روز مجھے راہ میں
بوند بھی پانی کہیں میں نے پیا آج تک

سمندر بظاہر فیض رسائی کا مفہوم ادا کر رہا ہے۔سمندر کی علامت کو سمجھنے سے پہلے سمندر کی خاصیت کو جاننا ضروری ہے۔سمندر میں پانی تو بے شمار ہوتا ہے لیکن اس کا پانی پینے کے قابل نہیں ہوتا اور نہ ہی اس سے پیاس بجھائی جاسکتی ہے۔لہٰذا سمندر اس شئے یا ان اشخاص کی علامت ہے جو خود بہت سخی اور دوسروں کی مدد کرنے والا ظاہر کرتے ہیں لیکن حقیقتاً وہ کسی کی مدد کرنے کے قابل نہیں ہوتے۔اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ ہمیں زندگی میں بے شمار ایسے لوگ ملے جو بظاہر سخی اور خیر خواہ معلوم ہوتے ہیں لیکن حقیقتاً انہیں یہ توفیق نہیں ہوتی کہ وہ کسی کی مدد کرسکیں۔یہی وجہ ہے کہ ہم نے ان سے ذرہ برابر بھی مدد نہیں مانگی کیوں کہ ان کے مدد کرنے سے بھی ہمارا کام آسان نہ ہوتا۔

کہیں نہ سب کو سمندر بہا کے لے جائے
یہ کھیل ختم کرو کشتیاں بدلنے کا

یہ شعر انسان کی وابستگیوں اور وفاداریوں کی ادلا بدلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔سمندر دنیا، وقت اور زمانے کی علامت ہے اور کشتیوں سے مراد انسانوں کی مصلحت آمیز وفاداریاں اور وابستگیاں ہیں جو کسی بھی ملک یا قوم کو استحکام عطا نہیں کرسکتیں۔یہ شعر ہمارے ملک کی موجودہ سیاسی صورتِ حال پر بخوبی منطبق ہوتا ہے۔یہاں سیاسی جماعتیں ہر روز اپنی وفاداریاں بدلتی رہتی ہیں جس کی وجہ سے کسی پائیدار حکومت کا قیام ممکن نہیں۔یہی عدمِ استحکام کی فضا نہ صرف ہمیں کمزور کرتی ہے بلکہ آہستہ آہستہ تباہی کی جانب بھی لے جاتی ہے۔

کہ آن پہنچا ہے دریا ترے زوال کا وقت
جو ہم سے لوگ کنارے پہ ٹھہرے جاتے ہیں

دریا میں بے شمار پانی ہوتا ہے جس سے لوگ اپنی پیاس بجھاتے ہیں۔پیاس بجھانے کے بعد یہ لوگ اپنی منزل کی طرف آگے بڑھ جاتے ہیں۔لیکن اب دریا کا زوال قریب ہے یعنی دریا کا پانی کم ہوتے ہوتے عنقریب ختم بھی ہو جائے گا۔دریا کا پانی کم ہونے کے باعث لوگوں کی پیاس نہیں بجھ پا رہی ہے اور تمام لوگ اپنی پیاس بجھانے کی غرض سے دریا کے کنارے پر کھڑے ہیں۔شاعر نے 'ہم سے لوگ' کہہ کر ان اشخاص کی طرف اشارہ کیا ہے جن کے پاس زندگی گزارنے کا کوئی سہارا میسر نہیں ہوتا۔انہیں ذرا سا سہارا مل جائے تو یہ خود کو بہت خوش قسمت سمجھتے ہیں اور قناعت پسندی سے اپنی زندگی بسر کرتے ہیں۔

شعر میں دریا علم و دانش کے مرکز و منبع کی علامت ہے۔ علم و دانش کا یہ مرکز اب زوال پذیر ہے اسی لیے لوگ اس سے فیض یاب ہونے کا انتظار کر رہے ہیں۔ دریا کی فیض رسائی کا معیار پست ہو گیا ہے یعنی اب وہ مائل بہ انحطاط ہے۔

دریا اور سمندر کی علامتی معنویتوں میں شہریاؔر نے نئی جہتیں پیدا کرنے کی کوشش کی ہے جس نے ان علامتوں کے مفاہیم میں وسعت اور تازگی پیدا کر دی ہے۔

دریا اور سمندر کے تلازموں میں پیاس کا تلازمہ بھی اہم ہے جسے شہریار نے اپنی غزل کی ایک نمائندہ علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس علامت سے متعلق اشعار کا تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ شہریار کے یہاں یہ علامت کتنا الگ اور کتنا منفرد مفہوم ادا کر رہی ہے۔

دریا کے پاس دیکھو کب سے کھڑا ہوا ہے
یہ کون تشنہ لب ہے پانی سے ڈر رہا ہے

شعر میں 'دریا' حاجت روا اور 'تشنہ لب' حاجت خواہ کی علامت ہے۔ یہ شعر استفہامیہ ہے اور اس کا استفہام ہی اس کی معنوی جہت کو روشن کر رہا ہے۔ اگر دریا کو مال و دولت کی علامت مان لیا جائے تو شعر کا مفہوم ہوگا کہ ہمارے پاس بے شمار دولت ہے لیکن ہم اسے استعمال کرنے میں ڈر محسوس کرتے ہیں۔ کیوں کہ یہ مال و دولت ہمارے پاس کسی کی امانت ہے۔ اکثر و بیش تر حکمران کے پاس عوام الناس کا مال دولت ہوتا ہے اور یہ حکمران بلا کسی خوف کے ان مال و زر کا نجی طور پر استعمال کرتے ہیں۔ لیکن تاریخ میں کچھ ایسے حکمران بھی گزرے ہیں جنھوں نے عوام الناس کے مال و زر کو استعمال کرنے سے خود کو باز رکھا۔ اس سلسلے میں ہندوستان کی تاریخ میں اورنگ زیب عالم گیر کا نام سرِ فہرست ہے جنھوں نے پوری عمر ٹوپی بُن کر اور قرآن شریف لکھ کر اپنی نجی ضروریات کو پورا کیا۔ اتنے بڑے ملک پر حکومت کرنے کے باوجود انہوں نے عوام الناس کا ذرہ برابر مال بھی نجی ضرورت کے لیے استعمال نہیں کیا۔ اس طرح یہ ڈر خوفِ خدا ہے جو ہمیں تمام برائیوں سے محفوظ رکھتا ہے۔

پانی سے اپنی تشنگی کو ختم نہ کرنے اور ڈرنے کا دوسرا سبب یہ ہو سکتا ہے کہ اس پانی میں کوئی ایسی شَے نہ ملی ہو جو ہمارے لیے نقصان دہ ثابت ہو۔ اگر ایسا ہوا تو یہ پانی میرے لیے فنا کی وجہ بن سکتا ہے۔ لہٰذا اسے پینے کے بجائے پیاسا رہنا ہی بہتر ہے۔ اس اعتبار سے شعر میں دریا ان اشخاص کی علامت ہے جو اپنی لاعلمی کو پوشیدہ رکھنے کے لیے

غلط بیانی بھی بڑے اعتماد سے کرتے ہیں۔ تشنہ لبی علم کے حصول یابی کی خواہش ہے۔ اب شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ ناقص یا غلط ذرائع یا اشخاص سے حاصل کیا ہوا علم انسان کی گمراہی کا سبب بن سکتا ہے۔ اس لیے تشنگیِ علم (تشنہ لبی) ہر ذرائع (پانی) سے دور نہیں کی جا سکتی۔

تکتا ہوں کتنی دیر سے دریا کو میں قریب سے
رشتہ ہر ایک ختم کیا پانی کا پیاس سے ہوا

اس شعر میں 'پیاس' انسانی خواہشات کی علامت ہے اور دریا ان خواہشات کو دور کرنے کا ذریعہ ہے۔ دریا کے قریب کھڑے ہو کر اسے دیر سے صرف تکتے رہنا، پانی کا نہ پینا اور پانی و پیاس کا رشتہ ختم ہو جانے کا مفہوم یہ ہے کہ فیض پہچانے اور فیض حاصل کرنے والوں کے مابین اب کوئی رشتہ نہیں رہا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اب لوگ یا تو مستفیض نہیں ہونا چاہتے یا جو مستفیض کر سکتے ہیں وہ مستفیض کرنا نہیں چاہتے۔ علامتی پس منظر میں پیاس علم و معرفت کے طلب کی علامت بھی ہو سکتی ہے اور دنیاوی خواہشات و تمناؤں کی بھی۔

قصور اس میں سمندر کا تھا نہ پیاس کا تھا
ہماری آنکھ ہی مرکوز ریت پر ہوگی

درج بالا شعر میں سمندر ایسے اشخاص کی علامت ہے جو واقعی میں حاجت روائی کر سکتے ہیں۔ اس کے برعکس ریت ان لوگوں کی علامت ہے جن پر محض حاجت روائی کا گمان ہوتا ہے۔ اس طرح شعر کا علامتی مفہوم یہ ہوا کہ ہماری طلب کے پورا نہ ہونے میں نہ ہی ہماری طلب کا کوئی قصور تھا اور نہ ہی اس طلب کو پورا کرنے والے کا۔ درحقیقت اس جگہ جانے کے بجائے جہاں واقعی ہماری طلب پوری ہو سکتی تھی، ہم ان لوگوں کے پاس گئے جو حاجت روا نہیں تھے اور جن پر محض حاجت روائی کا گمان ہوتا تھا۔ ہماری طلب اور حاجت کے پورا نہ ہونے میں میری آنکھ کا قصور ہے جو اصل حاجت روا کو پہچاننے میں فریب کا شکار ہوئی۔ انسان اپنی زندگی میں اکثر ایسے تجربوں سے دوچار ہوتا ہے جب وہ فیضیاب ہونے کے لیے اصل منبع سے رجوع کرنے کے بجائے پُر فریب، فرضی اور ناقابلِ اعتبار ذرائع کا سہارا لیتا ہے۔

شہر یار کے پیاس اور تشنگی سے متعلق کم وبیش تمام اشعار میں نہ بجھنے کا شکوہ نظر آ تا ہے۔ پیاس کے نہ بجھنے کے کئی اسباب ہیں۔کبھی پیاس اور پانی کا رشتہ منقطع ہو جا تا ہے تو کبھی دریاؤں میں پانی کی قلت ہو جاتی ہے اور کبھی پانی سے خوف محسوس ہونے لگتا ہے۔ پانی سے سیراب نہ ہو پانا شاعر کا سب سے بڑا المیہ ہے۔مختصراً شہر یار کے یہاں تشنگی، دنیا کے فیض رسائی کے سلسلے کے ختم ہو جانے کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ دنیا اور دنیا والے اب اس قابل نہیں رہے کہ ان سے کسی طرح کا فیض حاصل کیا جا سکے۔ دوسری طرف تشنگی شاعر کے اندر موجود مستقبل کے اس استفہام کی علامت ہے جس کا ختم ہونا کسی صورت ممکن نہیں۔

شہر یار کی علامتوں کے اس جائزے میں ہم نے نہ صرف ان کی مخصوص علامتوں سے بحث کی ہے بلکہ یہ بھی سمجھنے کی کوشش کی ہے کہ کن کن علامتوں کو انہوں نے زیادہ استعمال کیا ہے اور کن کن علامتوں میں انہوں نے نئے اور منفرد معنیٰ پیدا کیے ہیں۔ایسی علامتوں سے متعلق شعروں کے تجزیوں کے ذریعے ہم نے ان علامتوں کی معنویتوں کو زیادہ سے زیادہ نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔اس جائزے میں ہم نے دیکھا کہ شہر یار کے یہاں خواب، نیند، دھند، غبار، سایہ اور پر چھائیں وغیرہ علامتیں بہت زیادہ استعمال ہوئی ہیں اور ان علامتوں میں شہر یار نے مختلف مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ یہ علامتیں ان کے معاصرین کے یہاں بھی استعمال ہوئی ہیں۔لیکن ان کے یہاں شہر یار کا سا تنوع نہیں ہے۔

عرفان صدیقی

عرفان صدیقی کے علامتی اشعار ہمارے فکری نظام سے اس قدر مانوس کیفیات رکھتے ہیں کہ ذہن پر نقش ہو جاتے ہیں۔ ان اشعار میں عموماً الفاظ مختلف و منفرد رنگ و آہنگ میں ایسے ملتے ہیں کہ آپ جس مقصود معنی کی امید کرتے ہیں اس سے جداگانہ بالکل نئی بات سے روشناس ہو جاتے ہیں۔ یہ بڑی بات ہے کہ سادہ الفاظ کو آپس میں ملا کر یا مدغم کر کے بالکل نئی ترسیلی زبان میں کچھ کہا جائے۔ اس شعبے میں عرفان صدیقی اپنی قادرالکلامی کی دلیل امید سے بڑھ کر پیش کرتے ہیں۔ مثلاً:

اب اس کے بعد گھنے جنگلوں میں منزل ہے
یہ وقت ہے کہ پلٹ جائیں ہم سفر میرے

شعر کا مفہوم ہے کہ آگے ہمیں گھنے جنگل کا سامنا ہے لہٰذا گھنے جنگل سے بچنے کے لیے اگر کسی کو واپس لوٹنا ہے تو ابھی لوٹ سکتا ہے۔ جنگل میں داخل ہونے کے بعد ہمارا واپس لوٹنا ممکن نہیں ہوگا۔ درج بالا شعر میں 'گھنا جنگل' میدانِ کربلا کی علامت بھی ہے اور شہادت کی بھی۔

عرفان صدیقی کی غزلوں میں فقط رسمی، کمزور اور بھرتی کے اشعار کمیاب ہیں۔ ہر شعر ان کے زورِ بیان اور خاص اسلوب کی مثال ہے۔ انہوں نے واقعات، حادسات اور مناظر کی عکاسی اس طرح کی ہے کہ قاری کا ذہن اصل کے ساتھ ساتھ دوسری سمت بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ اس کے لیے انہوں نے اپنی بے شمار غزلوں میں تلمیحات کا استعمال کیا ہے۔ اس سلسلے میں کبھی وہ کسی غزوہ یا جنگ کا ماحول وضع کرتے ہیں تو کبھی بے سمت قسم کے مسافر قبیلہ کے فرد بن جاتے ہیں۔ کبھی بزمِ عرفان میں حلقہ بدوش ہو جاتے ہیں تو کبھی شہادت حضرت امام حسینؑ سے دلی نسبت کے باعث سوگوار ہوتے ہیں۔ وہ اکثر اہلِ صفا کے قافلے کے ساتھ ہوتے ہیں جو نشۂ ایماں میں مست و بے خود، تشنہ لب، حق گوئی کے ساتھ ظالم کے سامنے سینہ سپر ہیں۔ اسی طرح حق و باطل کی جنگ میں شاعر حق کے لیے جستجو اور جدوجہد کر رہا ہے۔

اکثر و بیشتر غزلوں میں عرفان صدیقی نے حالاتِ حاضرہ کو اسی تناظر میں رکھ کر، اس سے متناسب زیریں رہ کے مدھم لے سے تھوڑا اُٹھ کر بہت کچھ کہہ جاتے ہیں۔ ان کی یہ جذباتی صالحت نعرہ فگن نظر آتی ہے۔ ان کی جری فکر جبر و ظلم کے سامنے ہمیشہ سینہ سپر نظر آتی ہے۔ مثلاً:

جو گرتا نہیں ہے اسے کوئی پامال کرتا نہیں ہے
سو وہ سر بریدہ بھی پشتِ فرس سے اترتا نہیں ہے

ذرا کشتگاں صبر کرتے تو آج
فرشتوں کے لشکر اترنے کو تھے

اسیر کس نے کیا موج موج پانی کو
کنارِ آب ہے پہرا لگا ہوا کیسا

پانی پہ کسی کے دستِ بریدہ کی مہر ہے
کس کے لیے ہے چشمہ کوثر لکھا ہوا

پانی نہ پائیں ساقی کوثر کے اہلِ بیت
موجِ فرات اشک ندامت کہاں سے لائے؟

وہ زندگی کے تجربات کو اس کے حقائق سے قریب رہ کر غزل کی بنیادی تعریف اور مستند ڈکشن کو فراموش کیے بغیر نئی وضع اور نئی طرح سے یوں پیش کرتے ہیں کی سامع اور قاری کی توجہ کا مرکز ہی نہیں بنتے بلکہ ان کے دلوں تک سرایت بھی کر جاتے ہیں۔

شاخ کے بعد زمین سے بھی فنا ہونا ہے
برگِ افتادہ ابھی رقص ہوا ہونا ہے

بڑھا کے ربطِ وفا اجنبی پرندوں سے
وہ ہنس اپنے وطن کو پلٹ گیا آخر

ان اشعار میں شاعر نے علامتوں اور اشاریوں کے سہارے اپنے احساسِ جمال کی بڑی کامیاب ترجمانی کی ہے۔ درج بالا پہلے شعر میں برگِ افتادہ کے ذریعے فنا پذیری اور ناپائدار زندگی کی حقیقت کو واضح کیا گیا ہے۔ دوسرے شعر پر توجہ مرکوز کرنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس میں وطن سے دوری، غریب الوطنی، بیتے دنوں کی چبھتی یادوں اور تنہائی کے شدید احساس کی ترجمانی کی گئی ہے۔ شعر پر از سرِ نو غور کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ یہ اس شعر میں بھی پہلے شعر کی مانند فنا کے مفہوم کو ادا کیا گیا ہے۔ شعر میں 'ہنس' کسی فرد کی علامت ہے جو عالمِ ارواح سے اس دنیا میں آتا ہے۔ اجنبی پرندے اس کے رشتہ دار، دوست احباب یا تعلق دار ہیں۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہم اس دنیا میں تنِ تنہاں آتے ہیں اور پھر ایک دوسرے کے ربط میں آتے ہی ان سے تعلق اور رشتے داریاں بڑھتی جاتی ہیں جسے انسان بہ حسن وخوبی تمام عمر نبھاتا رہتا ہے۔ لیکن اس ربطِ وفا کے باوجود ہم سب کو ایک نہ ایک دن اسی کی طرف واپس لوٹ جانا ہے جہاں سے ہم آئے ہیں۔ اس طرح یہ قرآن کریم کی اس آیت کی بھی وضاحت کرتا ہے کہ ہر شئے کو بالآخر اپنی اصل کی طرف لوٹنا ہے۔

سانحۂ کربلا کو گزرے ہوئے چودہ سو سال سے زیادہ کا عرصہ ہو چکا ہے۔ لیکن عرفان صدیقی کے اشعار اور ہمارے دلوں میں وہ آج بھی تازہ ہے۔ ان کے اشعار میں صرف واقعۂ کربلا ہی نہیں بلکہ اس کی جزیات بھی موجود ہے۔

تم جو کچھ چاہو وہ تاریخ میں تحریر کرو
یہ تو نیزہ ہی سمجھتا ہے کہ سر میں کیا تھا

طلوع ہونے کو ہے پھر کوئی ستارۂ غیب
وہ دیکھ پردۂ افلاک بنتا جاتا ہے

عرفان صدیقی کی غزلوں کا ایک اہم وصف کربلا کی علامتیں ہیں جو انہیں ان کے معاصرین کے درمیان ممتاز کرتا ہے۔ ان کے زمانے میں دوسرے شعرا نے بھی کربلا کو بطور علامت اور بطور استعارہ پیش کیا ہے لیکن جو پائداری عرفان صدیقی کے یہاں نظر آتی ہے وہ دوسروں کے یہاں ناپید ہے۔ کربلا کے میدان میں جس طرح واقعات پیش آئے اس سے ہر انسان اچھی طرح واقف ہے، لیکن اس کے پس منظر میں عصرِ حاضر کا جائزہ لینا قابلِ تعریف ہے۔ عرفان صدیقی نے کربلا کی علامت کے ذریعے آشوبِ جہاں کو سمجھنے کی کوشش کرنے کے ساتھ ساتھ

اس حقیقت کو اجاگر کرنے کی سعی بھی کی ہے کہ آج کے انسان کی زندگی میں بھی کسی نہ کسی صورت کربلا موجود ہے۔ پہلے کی مانند آج کا انسان بھی حرف انکار کی علامت بن چکا ہے اور کوفۂ نامہرباں کا سراغ دے رہا ہے۔ زندگی کی تگ و دو میں وہ اس مقام پر آپہنچا ہے جہاں ایک طرف ایمانداری، بے بسی، حق گوئی، کمزوری اور مجبوری و پریشانی سے گھرے لوگوں کا خیمہ ہے تو دوسری طرف ان سے فائدہ اٹھانے والے جعلی وفرضی اور جابر وظالم لوگوں کا ہجوم ہے اور وہی مقتل ہے جہاں ان کے درمیان لڑائی ہونے والی ہے۔

عرفان صدیقی کا کمالِ شاعری یہ ہے کہ انہوں نے اپنے مخصوص الفاظ کو ہی مخصوص علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثلاً تیغ، تیغِ جفا، سر، نیزہ، نوکِ نیزہ، تیر، گلو، لہو، موج، موجِ خوں، قتل، قاتل، مقتل، پرندہ، شجر، شاخ، شاخِ شجر، پھول، سرخ پھول، ہوا، موجِ ہوا، جنگل، شہر، گھر، دشت، وحشت، دل زدگان، کشتگان، گم شدگان وغیرہ وغیرہ۔ یہ الفاظ ہماری شاعری میں شروع سے ہی مستعمل ہیں اور اپنی کثرتِ استعمال کی وجہ سے عامیانہ معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن عرفان صدیقی نے ان الفاظ کا استعمال اس خوش اسلوبی سے کیا ہے کہ قاری ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ عرفان صدیقی نے روایتی الفاظ کو نئے فنکارانہ حسن کے ساتھ استعمال کر کے ان میں نئی روح پھونکنے کا کام کیا ہے۔ اگر شاعر کا فن پختہ و بالیدہ ہے اور شاعر الفاظ کا تخلیقی استعمال کرنا جانتا ہے تو پرانے الفاظ بھی اس کے لیے کارآمد ثابت ہوتے ہیں۔ ان الفاظ کی بنا پر ایسی شاعری کی جا سکتی ہے جس میں جدت و ندرت ہوتی ہے۔ عرفان صدیقی نے پرانے الفاظ میں نئے خیالات کو پیش کیا ہے اور یہی ان کی انفرادیت کا سبب بھی ہے۔

عرفان صدیقی الفاظ کے رموز و اسرار سے پوری طرح واقف تھے۔ اور الفاظ کی گہرائی و گیرائی کی تلاش کو اپنا بنیادی فریضہ تسلیم کرتے تھے۔ ان کے اشعار میں اکہرے معنی بہت کم ہوتے ہیں۔ ان کے اشعار میں معنی کے مختلف جہات ہوتے ہیں جن کی تفہیم مشکل ہوتی ہے۔ ان کو سمجھنے کے لیے عمیق مطالعہ اور وسیع مشاہدہ کی ضرورت ہے۔

حریف تیغ ستم گر تو کر دیا تجھے
اب اور مجھ سے تو کیا چاہتا ہے سر مرے

اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ میں نے نامساعد حالات میں اپنے سر کو ستم کی تیغ سے ٹکرانے کے قابل بنا دیا ہے اور اس پُر آشوب دور میں یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ اس شعر میں 'تیغِ ستم گر' ظالم اور 'سر' مظلوم کی علامت کے طور

پر استعمال ہوئے ہیں۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ظلم واستبداد کے اس ماحول میں جب لوگ حق بیانی تو دور کی بات ہے سچائی سے سامنا کرنے میں بھی جھجک محسوس کر رہے ہیں۔ایسے میں ظلم وتشدد سے نبرد آزمائی نہایت دشوار امر ہے۔اگر کوئی شخص ان حالات میں ظلم کے خلاف صف آرا ہو جائے تو یقیناً یہ قابلِ ستائش ہے۔موجودہ پس منظر میں شعر کا مفہوم یہ ہے کہ آج کے دور میں لوگ ظلم کے خلاف آواز بلند کرنے میں خوف محسوس کرتے ہیں اور مصلحتِ وقت کا شکار ہیں۔ایسے حالات میں بھی شاعر ظلم وستم کے خلاف آواز بلند کر رہا ہے۔'سر' کا حریف تیغ ستم گر ہونا ظلم کے خلاف صف آرا ہونا ہے۔ ہماری زندگی کا اہم ترین مقصد ظلم کے خلاف آواز بلند کرنا ہے۔حق و باطل کی صف آرائی ہمارے معاشرے میں پوری طرح موجود ہے۔لیکن باطل کے خلاف معرکہ آرائی کرنے والے بہت کمیاب ہیں۔

بہت کچھ دوستو! بسمل کے چُپ رہنے سے ہوتا ہے
فقط اس خنجرِ دستِ جفا سے کچھ نہیں ہوتا

عرفان صدیقی اس شعر کے ذریعے اپنے قارئین کو یہ پیغام دے رہے ہیں کہ بسمل کا چُپ رہنا ہی اس کی موت کا سبب ہے۔اگر وہ تیغِ جفا کے سامنے سینہ سپر ہو جائے تو ظالم ظلم کرنے میں خوف محسوس کرنے لگے۔بسمل کی خاموشی نہ صرف ظلم کو سر اٹھانے کا موقع فراہم کرتی ہے بلکہ اس کی تائید کی علامت بھی بن جاتی ہے۔جس معاشرہ میں ہم سانس لے رہے ہیں وہاں ظلم کا بول بالا ہے لیکن ہم میں ظلم کے خلاف محاذ کھولنے کی جرأت ہی نہیں۔یہی وجہ ہے کہ ظلم کی قد و قامت میں ہر روز اضافہ ہو رہا ہے۔شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ جتنا بڑا ظلم، ظلم کرنا ہے اتنا ہی بڑا ظلم، ظلم ہوتے ہوئے دیکھنا، اسے برداشت کرنا اور اس کے سامنے خاموش رہنا ہے۔اگر چہ یہ شعر عفران صدیقی نے بہت پہلے کہا ہے لیکن آج کے حالات پر بھی یہ بخوبی منطبق آتا ہے۔

سورج کا خون بہنے لگا پھر ترائی میں
پھر دشتِ شب میں تیغِ جفا ہو گئی شام

شعر میں 'سورج' سے مراد حضرت عباسؓ علمدار ہیں۔جن کو نہرِ فرات پر یزیدی لشکر نے شہید کر دیا تھا۔ شہادت سے قبل تیغِ جفا سے ان کے بازوؤں کو کاٹا گیا۔شہادت کے بعد اہلِ حرم کو شامِ غریباں کی روح فرسا اذیتیں

برداشت کرنا پڑیں۔شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ حق کی حمایت کرنے والوں کا لہو ہمیشہ بہایا گیا ہے اور اہلِ حق کو ابتدا ہی سے ظلم وستم کا نشانہ بنایا جاتا رہا ہے۔عصری معنویت کے اعتبار سے سورج تہذیبی تشخص اور ہمارے تمدنی آثار کی علامت کے ساتھ ساتھ خود ہمارے وجود کی علامت بھی ہے۔ ہر دور میں مختلف طریقے سے اور تشخص اور آثار کے علائم کو فنا کرنے کی کوشش کی جارہی ہے اور فنا کا یہ عمل تاریکی سے عبارت ہے۔ ہماری تہذیبی علامتوں اور ہمارے تشخص کی شناخت ہماری روشنی ہے اور سورج کا خون بہنا روشنی کے ختم ہونے کے مترادف ہے۔

زرد دھرتی سے ہری گھاس کی کونپل پھوٹی
جیسے اک خیمہ سر دشت بلا لگتا ہے

زرد دھرتی کربلا کی وہ زمین ہے جس پر حسینی قافلہ ابھی وارد نہیں ہوا ہے۔ ہری کونپل پھوٹنے سے مراد ایک نئے زمانے کا طلوع ہونا ہے۔’سر دشتِ بلا‘ خیمہ لگنے سے مراد حسینی قافلے کی آمد ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ حسینی قافلے کی آمد سے قبل کربلا کی زمین شرفِ حق سے باریاب نہیں ہوئی تھی۔ جو معرکہ اس سرزمین پر برپا ہوا اسی نے زرد دھرتی یعنی ظلم کے بطن سے صبحِ حق (ہری کونپل) کو برآمد کیا۔اگر یہ معرکہ نہ ہوا ہوتا تو وہ زمین ہمیشہ زرد ہی رہتی۔اسے سرسبزی اس معرکۂ حق نے عطا کی جس نے انکارِ بیعت کے ذریعے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ظلم کے خلاف کھڑے رہنے کا حوصلہ و ہمت فراہم کیا۔زرد دھرتی بنجر زمین کی علامت ہے اور بنجر زمین پر ہری کونپل کا وجود ناممکن ہے۔لیکن ناممکن ہی سے ممکن کا وجود صادر ہوتا ہے۔اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ دشتِ بلا میں ’اہلِ حق‘ کے ایک خیمہ نے پورے صحرا کو آباد کردیا۔اس شعر سے ایک مفہوم یہ بھی اخذ ہوتا ہے کہ اگر صاحبانِ عزم وحوصلہ چند افراد ہی کیوں نہ ہوں وہ ظلم و جبر کو نیست و نابود کرسکتے ہیں۔

ان گنت منظر ہیں اور دل میں لہو دو چار بوند
رنگ آخر کتنی تصویروں میں بھر جائیں گے لوگ

اس شعر کا مفہوم یہ ہے کہ جن منظروں میں رنگ بھرنا ہے وہ بہت زیادہ ہیں اور دل میں لہو دو چار بوند ہیں۔ ایسی حالت میں وہ لوگ جو مصورِ حیات ہیں اپنے لہو سے کتنی تصویروں کو رنگین بنا سکتے ہیں۔اس شعر کا لہجہ عاجزانہ ہے۔لہٰذا اس میں ’ان گنت منظر‘ ظلم کی، ’دل‘ دنیا کی اور ’لہو کی دو چار بوند‘ انصاف پسند افراد کی علامت ہے۔اس طرح مفہوم یہ ہوا کہ چند اہلِ خیر اس کائنات کو کس طرح سے ظلم وستم سے پاک کرسکتے ہیں۔

حاصلِ مطالعہ

غزل اردو ادب کی وہ صنف سخن ہے جس پر سب سے زیادہ طبع آزمائی کی گئی ہے۔ یہ اردو شاعری کی سب سے مقبول و معروف صنف سخن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری کا ذکر ہوتے ہی غزل کا تصور ذہن میں ابھرنے لگتا ہے۔ 'غزل' عربی زبان کا لفظ ہے جس کے لغوی معنیٰ ہیں 'عورتوں سے باتیں کرنا'، 'عورتوں کے حسن و جمال کی تعریف کرنا' یا 'عشق و محبت کی باتیں کرنا'۔ یہی وجہ ہے کہ صنف غزل کا بنیادی موضوع معاملات عشق کی مختلف کیفیات کی ترجمانی رہا ہے۔

شاعری کی اصطلاح میں غزل ایک ایسی صنف سخن ہے جس کے تمام اشعار ہم وزن ہوں، پہلے شعر کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں اور باقی اشعار کے دوسرے مصرعے میں پہلے شعر کی مناسبت سے قافیہ کی پابندی کی گئی ہو۔

غزل نے لفظوں کو دلوں کی دھڑکنیں عطا کیں اور ہمارے دماغ کو سرشار کیا، خیالات کو وسعت بخشی اور دل کو طمانیت عطا کی۔ ہماری تہذیبی و ثقافتی اور ذہنی و جذباتی زندگی کی ساری رعنائیاں غزل کے آئینے میں جلوہ گر ہوئی ہیں۔ اسی نے سماج کو حقیقت سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ فراہم کیا۔ غزل نے اپنے ہر دور میں بے کیف زندگی کو کیف، بے قرار دل کو قرار، بے چین روح کو چین اور مردہ جسم کو جان عطا کی ہے۔ غزل ایک سیمابی کیفیت ہے جسے اگر لفظوں کے پیراہن میں ڈھال دیا جائے تو ایک کائنات کی تشکیل کا سبب بن جائے۔ اردو شاعری کی تاریخ غزل کے بغیر ادھوری ہے۔ غزل کا ایک شعر اپنے اندر پوری ایک مکمل کائنات سمونے کی صلاحیت رکھتا ہے۔

غزل میں ذات بھی ہے اور کائنات بھی ہے
ہماری بات بھی ہے اور تمہاری بات بھی ہے

(آل احمد سرور)

عربی میں قصیدے کی جس تشبیب یا تمہید میں محبوب کا سراپا بیان کیا جائے اسے غزل کہتے ہیں۔ قصیدے کی صنف عربی سے فارسی میں پہنچی، فارسی گو شعرا نے غزل کو قصیدے سے علاحدہ کر کے ایک مستقل صنف بنا دیا۔ اب تک کی تحقیق کے مطابق سب سے پہلے رودکی نے قصیدہ کے تمام اجزا میں سے تشبیب کو علاحدہ کر کے ایک مستقل صنفِ سخن کی صورت میں پیش کیا۔ قصیدے کی طرح غزل کا پہلا شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ اور ہم وزن ہوتے ہیں مطلع کہلاتا ہے۔ عموماً غزل میں شاعر ایک ہی مطلع نظم کرتا ہے لیکن بعض غزل گو شعرا نے اپنی

غزلوں میں ایک سے زائد مطلعے بھی شامل کیے ہیں۔غزل کے پہلے شعر کے بعد کا شعر بھی اگر مطلع ہے تو اسے مطلعِ ثانی کہتے ہیں اور اگر مطلع نہیں ہے تو وہ حسن مطلع ہوگا۔غزل کے باقی اشعار کا پہلا مصرع قافیہ وردیف سے معرّا ہوتا ہے اور دوسرے مصرع میں قافیہ وردیف کی پابندی کی جاتی ہے اور ہم قافیہ الفاظ لائے جاتے ہیں۔غزل کا آخری شعر مقطع کہلاتا ہے۔اس میں شاعر اپنا تخلص پیش کرتا ہے۔غزل کے سب سے اچھے شعر کو'بیت الغزل' کہتے ہیں۔غزل میں کم سے کم پانچ اشعار اور زیادہ سے زیادہ اکیس اشعار ہوتے ہیں لیکن اس کی سختی سے پابندی نہیں کی جاتی۔غزل میں قافیہ لانا تو لازمی ہے۔اسی کے ساتھ ردیف کا اضافہ کیا گیا۔ردیف وہ لفظ یا الفاظ ہیں جو قافیہ کے بعد آتے ہیں اور ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں ان کی تکرار ہوتی ہے۔قافیہ وردیف کی تکرار کی وجہ سے غزل میں موسیقیت اور نغمگی پیدا ہوتی ہے جو اس کی مقبولیت اور ہر دل عزیز ہونے کا باعث ہے۔ذوق کی درج ذیل غزل سے اس کی مزید وضاحت ہوگی۔

مطلع

اس تپش کا ہے مزا دل ہی کو حاصل ہوتا
کاش میں عشق میں سر تا بہ قدم دل ہوتا

مطلع ثانی

آسماں درد محبت کے جو قابل ہوتا
تو کسی سوختہ کا آبلۂ دل ہوتا

حسن مطلع

چھوڑتا ہاتھ سے ہرگز نہ کبھی بسمل شوق
دامنِ برق اگر دامنِ قاتل ہوتا

مقطع

ہوتی گر عقدہ کشائی نہ یداللہ کے ہاتھ
ذوقؔ حل کیوں کہ مرا عقدہ مشکل ہوتا

غزل میں اختصار واجمال، رمزیت وایمائیت، اشاروں اور کنایوں اور علامتوں کا عمل دخل اس کی صورت اور ہیئت کی تشکیل میں مدد ومعاون ہوتے ہیں۔غزل کی لازمی خصوصیت کسی بات کو اشاروں اور کنایوں میں کہنا

ہے۔توضیح وتفصیل کی اس میں گنجائش نہیں ہوتی۔ پیچیدہ سے پیچیدہ اور مشکل سے مشکل تجربہ اس میں اختصار و اجمال کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور ایسا کرنے کے لیے شاعر کو اشاروں، کنایوں اور علامتوں کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔لہٰذا شاعران سب چیزوں کا استعمال کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔اور اس کے نتیجے میں اشعار میں رمزیت اور ایمائیت جیسی خصوصیات پیدا ہوتی ہے۔رمزیت اور ایمائیت یوں تو ہر آرٹ کی خصوصیت ہے لیکن غزل اس کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی کیوں کہ اس کے بغیر اس صنف سخن کا تمام جمالیاتی حسن اور تاثر ختم ہو جاتا ہے۔اس رمزیت اور ایمائیت کو پیدا کرنے کے لیے غزل گو شعرا کو بڑی کاوش کرنی پڑتی ہے۔

اظہار کا بالواسطہ پیرایہ ادب کی ایک اہم خصوصیت ہے یعنی شاعر یا ادیب جو بات کہے اس سے دوسرے معنی بھی مراد لیے جائیں۔تشبیہ، استعارہ، کنایہ، تمثیل اور مجاز وغیرہ اس بالواسطہ اظہار کی مختلف صورتیں ہیں۔اظہار کی یہ اہم ترین صورتیں بہ ظاہر تو ایک دوسرے سے مشابہ نظر آتی ہیں لیکن حقیقتاً یہ ایک دوسرے سے منفرد ہیں۔علامت بھی انہیں طریقۂ اظہار میں سے ایک مؤثر ترین طریقہ ہے۔علمائے ادب اور شاعروں نے علامت کا استعمال بہت فصیح انداز میں کیا ہے۔اس سے کلام میں وسعت پیدا ہوئی اور کلام اختصار کی سرحدوں سے نکل کر ایجاز کی وادیوں میں پہنچ گیا۔معانی ومطالب کے نئے نئے غنچے کھلنے لگے۔علامت کی معراج بھی یہی ہے کہ اس کے اشارے میں لطافت اور دلچسپی کوٹ کوٹ کر بھری ہو، شاعرانہ تخیل کو تیز رفتاری ملے، واقعے اور قصے میں چاشنی کے ساتھ ساتھ تجسس بھی ہو، کوزے میں سمندر بھی سمایا رہے اور باوجود ان خصوصیات کے فنی ضرورتوں اور تقاضوں سے اس کا دامن بھی خالی نہ ہونے پائے۔

علامت سے متعلق جب گفتگو ہوتی ہے تو ذہن میں لاشعوری طور پر یہ سوال رقص کرنے لگتا ہے کہ علامت کہتے کسے ہیں؟ علامت کی جامع و مانع تعریف کیا ہے؟ اس سلسلے میں زبان کے تخلیقی عناصر پر بحث کرتے ہوئے ادب کے ناقدین نے علائم کی مختلف تعریفیں اور توضیحیں پیش کی ہیں۔ان میں سے بیشتر تعریفیں اپنے آپ میں اتنی مبہم اور پیچیدہ ہیں کہ ان سے کوئی کامل نتیجہ نکالنا بہت مشکل ہے۔اس کے باوجود ان تعریفوں سے علامت کو سمجھنے اور ان کی روشنی میں علامت کی ایک جامع و مانع تعریف متعین کرنے میں مدد ضرور ملتی ہے۔

علامت بنیادی طور پر انگریزی لفظ (Symbol) کا ترجمہ ہے جو کہ یونانی لفظ (Symboline) سے لیا گیا ہے۔اردو لغت میں علامت کے معنی 'نشان، اشارہ، کنایہ، مارک' وغیرہ کے لیے جاتے ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے علامت کو استعارے کی ترقی یافتہ شکل قرار دیا ہے۔ان کے نزدیک جب استعارے

میں سے نئے نئے معنی پھوٹتے ہیں اور وہ اپنے لغوی حدود سے تجاوز کر جاتا ہے تو وہ علامت کے مقام تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔

علامت اظہارِ خیال کا ایک ایسا طریقہ ہے جس میں یہ شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتی ہے۔ علامت کے ذریعے جو کچھ ظاہر کیا جاتا ہے اس سے کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ اس میں جذبات و خیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات کی نقش گری بالواسطہ عوامل و عناصر کے ذریعے کی جاتی ہے۔

علامت سے مراد اظہار خیال کا وہ پیرایہ ہے جس کے ذریعے جو کہا جائے اس سے کچھ الگ اور کچھ مزید معنی مراد لیے جائیں۔ علامت ہمارے ذہن کو معانی کی کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور اس کی یہی خاصیت سب سے اہم ہے کہ یہ ان میں سے ہر جہت کے لیے موزوں قرار پائے۔ علامتی اظہار خود بیان واقع ہوتا ہے اور اس بیان واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ بیان واقع کسی صورت حال کا بھی ہو سکتا ہے، کسی شے کا بھی اور کسی وقوعے کا بھی۔

مثلاً:۔

دریا کے پاس دیکھو کب سے کھڑا ہوا ہے
یہ کون تشنہ لب ہے پانی سے ڈر رہا ہے

علامت کے حوالے سے ناقدین کے خیالات اور آرا کی روشنی میں ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ علامت زبان کا ایسا تخلیقی اور تخیلی استعمال ہے جو اپنی وسعت اور جامعیت کے اعتبار سے ہمہ گیر ہے۔ علامت کا تعلق فرد سے بھی ہے اور اجتماع سے بھی۔ یہ ماضی سے بھی اپنا تعلق استوار کرتی ہے اور حال و مستقبل سے بھی ربط قائم کرتی ہے۔ یہ قدیم تہذیبوں اور اساطیری روایات سے بھی اپنا ناتا جوڑتی ہے اور تہذیبی سطح پر جدید منظر نامے میں بھی اپنا قدم مضبوطی سے جماتی ہے۔ انسانی نفسیات کے حوالے سے اس کی جلوہ فرمائی شعور میں بھی ہے اور لاشعور میں بھی۔ اس کے ذریعے ہم تخلیق کار میں نفسی توانائی کی شدت کو ماپ سکتے ہیں اور انسان کے خوابوں میں چھپے ہوئے معانی کو سمیٹ سکتے ہیں۔ علامت کی اثر انگیزی معاشرے کی زندہ حقیقتوں میں سرایت کیے ہوئے ہے اور کائنات کے جملہ مظاہر انسان کی ذات میں عکس ریز ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

علامت کی تعریف متعین کرنے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس علامتی نظام کی تشکیل بڑی حد تک

شعوری طور پر ہوئی ہے۔شعرا نے اپنے جذبات واحساسات کے اظہار کے لیے باہر کی دنیا کے مظاہر میں سے ان اشیا کا انتخاب کیا جن کے ذریعے وہ اپنے جذبات واحساسات کو بالواسطہ پیرائے کے ساتھ ساتھ بہتر سے بہترین اور خوب تر سے خوب ترین انداز میں پیش کر سکے۔محمد حسین آزاد نے سخندانِ فارس میں اس موضوع سے متعلق تفصیلی بحث کی ہے کہ کیسے ہم اپنے جذبات و احساسات کے اظہار کے لیے بیرونی مظاہر سے تشبیہیں اور استعارے تراشتے ہیں۔

علامت وہ شئے ہے جو اپنے اندر جہانِ معانی کو سمیٹے ہوئے ہے اور جس طرح یہ اپنے اندر جہانِ معانی کو سمیٹے ہوئے ہے اسی طرح یہ علامت کئی صنعتوں پر بھی غالب نظر آتی ہے۔یعنی اس میں جہاں ایک طرف تشبیہ کی جھلک نظر آتی ہے تو وہیں دوسری طرف استعارہ بھی اپنی چمک کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔اسی طرح مجاز، کنایہ، تمثیل پیکر وغیرہ جیسی مختلف صنعتوں کے ذریعے علامت کو تقویت دینے کی کوشش کی جاتی ہے۔اس لیے علامت پر مزید گفتگو کرنے سے قبل یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر، تمثیل اور نشان وغیرہ کے باہمی ربط اور فرق پر روشنی ڈالا جائے۔جس پر مقالے میں تفصیلی گفتگو کی گئی ہے۔یہاں ان کا اجمالاً ذکر کیا جاتا ہے۔

علامت کے مقابلے میں تشبیہ اور استعارہ نسبتاً شعوری عمل ہے۔چوں کہ استعارے کی تخلیق میں مستعار لہ کا وجود شعرا کے پیش نظر ہوتا ہے اس لیے مستعار منہ کی تلاش وہ بڑے غور وخوض کے ساتھ کرتا ہے تا کہ مستعار لہ (غیر معروف) کی وضاحت معروف کے پیرائے میں مکمل طور سے ہو جائے۔استعارے میں تلازمات ومتعلقات مخفی ہوتے ہیں۔اس لیے شاعر کی پوری توجہ مستعار منہ پر ہی مرکوز رہتی ہے۔شاعر کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ مستعار منہ،مستعار لہ کے لیے موزوں ہونے کے ساتھ ساتھ جامع اور مانع بھی ہو۔اس طرح دو مختلف اشیا کے درمیان مشابہت کے تعلق کو محسوس کر کے پیش کرنا دراصل ایک شعوری عمل ہے۔اس کے برعکس علامت میں تلازمات و متعلقات کی اہمیت زیادہ حتمی ہوتی ہے اس لیے اس میں اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تلازمے پہلے ہی وجود میں آ جاتے ہیں اور علامت کی تخلیق بعد میں ہوتی ہے یا علامت کی طرف ذہن بعد میں منتقل ہوتا ہے۔لہٰذا بعض اوقات غیر شعوری طور پر کسی ایسے لفظ سے علامت کی تخلیق کی تحریک ملتی ہے جو بعد میں اس علامت کے لیے بہترین تلازمہ بن کر رونما ہوتا ہے۔اس طرح علامت کی تخلیق میں شاعر کو یہ آزادی حاصل رہتی ہے کہ وہ غیر شعوری عمل کو شعور کے مطابق ڈھال سکتے ہیں لیکن استعارے میں یہ آزادی حاصل نہیں رہتی۔کیوں کہ اس میں مستعار لہ کا وجود پس منظر یا پیش منظر میں موجود رہتا ہے اور اس کی حیثیت مقدم ہوتی ہے۔اس لیے استعارے کی تخلیق کی شروعات مستعار لہ سے ہونا لازمی ہے۔استعارے اور علامت میں بنیادی فرق بھی یہی ہے کہ جب تک وہ مستعار لہ کا محتاج رہتا ہے

اس وقت تک استعارہ ہے اور جیسے ہی مستعار لہ سے بے نیاز اور آزاد ہوتا ہے علامت کی حد میں داخل ہو جاتا ہے۔ مثلاً ''چمکتی ہوئی بجلی مئے آنکھیں خیرہ ہو گئیں''، میں چمکتی ہوئی بجلی سے مراد تلوار ہے تو یہ استعارہ ہے اور اگر یہ تخصیص متعین نہیں ہے تو یہ علامت ہے۔ اس طرح استعارہ اور علامت کے درمیان ایک اہم فرق بھی واضح ہوتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ علامت میں مستعار منہ کے لیے مستعار لہ کی تلاش کا عمل واقع ہوتا ہے کیوں کہ علامت کسی شئے کی طرف ذہن کو منتقل کرنے کا کام کرتی ہے۔ علامت میں شیر حقیقتاً شیر ہی ہوتا ہے اور اپنے عمل اور صفت کی وجہ سے کسی انسان کی یاد دلا سکتا ہے۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ اس پورے نظام پر استعارے کا شبہ ہوتا ہے لیکن اس پر استعارے کا اطلاق اس لیے ممکن نہیں کہ اول تو شیر کسی آدمی کی طرف ذہن منتقل کرتا ہے، آدمی کی نمائندگی نہیں کرتا، دوم یہ کہ یہاں معروف سے غیر معروف کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے جب کہ استعارے میں ذہن غیر معروف سے معروف کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ علامت قائم بالذات ہوتی ہے اس لیے اگر شیر سے زید کی صراحت ہوتی ہے تو شیر کا بیان بجائے خود بھی مکمل ہوگا اور قاری نے اگر زید کو نہیں دیکھا ہے پھر بھی اس کی حیثیت علامتی تو رہے گی۔ اس کے برخلاف استعارے میں آدمی بہر حال آدمی ہی ہوتا ہے لیکن اپنی صفت اور عمل (بہادری و شجاعت) کی وجہ سے شیر کہے جانے کا مستحق بن جاتا ہے۔

مجرد تصورات کو مجسم کی صورت میں پیش کرنے کے عمل کو تمثیل کہتے ہیں۔ معنی و مفہوم کے اعتبار سے استعارہ، علامت کے مقابلے میں تمثیل سے زیادہ قریب ہے۔ بظاہر تمثیل اور استعارے میں مقصود معنی کے علاوہ کسی دوسرے معنی پر ان کا اطلاق نہیں ہوتا۔ یعنی استعارہ اور تمثیل میں شیر کا عمل انسان کے عمل کے جیسا ہوگا۔ فرق صرف یہ ہے کہ استعارے میں ہم شیر کہہ کر 'شجاع شخص' مراد لیں گے جبکہ تمثیل میں مجرد کو بجائے خود مجسم کیا جاتا ہے یا اس مجرد شے کے ساتھ کسی مرئی یا مادی عنصر کو وابستہ کر کے کسی عمل یا صفت کو واضح کیا جاتا ہے۔ تمثیل میں شجاعت کی نمائندگی شیر کے ذریعے نہیں ہوگی بلکہ شجاعت کو بجائے خود مجسم یا متحرک دکھایا جائے گا یا کسی مادی عنصر کو اس کے ساتھ وابستہ کر کے اس عنصر کے عمل کو شجاعت کا عمل قرار دیا جائے گا۔ جیسے دستِ شجاعت وغیرہ۔ استعارہ پوری طرح قائم بالغیر ہوتا ہے اور تمثیل نہ تو پوری طرح قائم بالغیر ہوتی ہے اور نہ پوری طرح قائم بالذات بلکہ دونوں کے درمیان کی چیز ہوتی ہے۔ تمثیل میں شجاعت کو مجسم کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اور اس کا عمل انسان کے موافق ہوتا ہے۔ اس کے برعکس علامت کی حیثیت قائم بالذات کی ہوتی ہے۔ علامت میں شیر شیر ہی کی طرح عمل کرتا ہے اور اس کا اطلاق ایک زائد معنی پر ہو سکتا ہے اور اگر ان معنی میں کسی پر اس کا اطلاق نہ بھی کیا جائے تو شیر کا عمل اپنی جگہ برقرار اور بامعنی رہے گا۔

تمثیل میں اس طرح کی بے یقینی اور الجھن نہیں ہوتی کہ اس سے کون سی شے مراد ہے کیوں کہ تمثیل میں اس شے کی نمائندگی کا اظہار موجود ہوتا ہے جو اصل میں مقصود ہوتا ہے۔ عام طور پر تمثیل کے پیرائے میں اس شے کا نام نہ لے کے اس کی کسی ایک مخصوص صفت کو پیش کیا جاتا ہے۔ مثلاً حسد کو انسانی شکل میں پیش کر دینا۔ اس کے بر عکس علامت جس شے کی نمائندگی کرتی ہے اس شیئے کا نہ ہی اظہار کرتی ہے اور نہ ہی اس شے کی طرف کوئی اشارہ کرتی ہے کہ وہ کس شے کی نمائندگی کر رہی ہے۔ اسی بے یقینی کی وجہ سے علامت میں کثیر المعنویت پیدا ہوتی ہے۔

علامت کی تفہیم کے وقت جو تخیل قاری کے ذہن میں نمودار ہوتا ہے ضروری نہیں ہے کہ علامت کی تخلیق کے وقت وہی تخیل فن کار کے ذہن میں بھی رہا ہو۔ اس کے باوجود علامت کی تخلیق اور تفہیم کے دوران جو تخیل ذہن میں نمودار ہوتا ہے اس میں ایک پر اسرار تعلق بہر حال قائم رہتا ہے۔ بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ علامت کی تخلیق کرتے وقت خود فن کار کے ذہن میں بھی ایک سے زائد تخیل کارفرما ہوتے ہیں۔ یعنی کسی باغ میں سوکھے ہوئے اشجار کا ذکر کرتے وقت اس کے ذہن میں اس بیان کے متوازی خزاں کے موسم کی آمد کے ساتھ ساتھ بے ثباتیِ دنیا کا بھی مفہوم ہو سکتا ہے۔

اس طرح اردو شاعری میں رائج مختلف بالواسطہ پیرایوں کی توضیح و تصریح اور علامت سے ان کے مماثلات و امتیازات کا تجزیہ کرنے کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ علامت قائم بالذات ہوتی ہے۔ یعنی علامتی اظہار بجائے خود بیان واقع ہوتا ہے لیکن اس بیان واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل دوسرے مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ علامت کی خصوصیت یہ ہے کہ اگر اس کے علامتی مفہوم کو نظر انداز کر دیا جائے یا اس کے علامتی مفہوم تک ذہن نہ پہنچے پھر بھی وہ علامتی بیان اپنی جگہ برقرار رہے گا۔

اردو ادب میں علامت کی اہمیت مسلم ہے۔ علامت کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب کی ادائیگی کے فرائض انجام دیتی ہے۔ علامتی الفاظ کے استعمال سے ان کے پس پشت طول طویل مفاہیم اور دیگر تفصیلات قارئین کے رو بہ رو آ جاتے ہیں۔ اس طرح کلام میں بلاغت اور ایجاز و اختصار کی لطیف و خوش گوار خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں اور یہ خصوصیات ایسی ہیں کہ جن کی بدولت کلام میں جوش اور مفاہیم میں تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ خصوصاً شاعری میں جب کسی خاص پہلو کو تخلیقی سطح پر استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے نہ صرف شعر میں حسن پیدا ہوتا ہے بلکہ ان کی معنوی جہتوں میں بعض اوقات بے پناہ اضافہ بھی ہوتا ہے۔

علامت اظہار کا ایک لطیف ذریعہ تسلیم کیا جاتا ہے۔ ادب کے تقاضوں نے علامت کی ضرورت کو محسوس کیا۔ جس طرح خورد و نوش انسان کی زندگی اور بقا کے لیے لازمی ہیں۔ اسی طرح بقائے ادب کے لیے علامت

لازمی ہے۔ بقائے ادب کو بقائے دوام اسی وقت حاصل ہوسکتا ہے جب اس کے دامن میں علامت کی شکل میں اشارات، اصطلاحات، واقعات، روایات وغیرہ کے وافر ذخیرے موجود ہوں۔

اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شبِ فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

(ناصر کاظمی)

اس افادی پہلو کے علاوہ ہم دیکھتے ہیں کہ علامت کے سہارے وسیع اور طویل مطالب کو چند الفاظ کے ذریعے سے نہایت اختصار کے ساتھ ادا کیا جا سکتا ہے۔

قتلِ حسین اصل میں مرگِ یزید ہے
اسلام زندہ ہوتا ہے ہر کربلا کے بعد

دریا کو کوزے میں سمو لینا علامت کی ایک اہم خصوصیت ہے۔ اس کے سہارے طویل سے طویل مطالب کو چند الفاظ کی مدد سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ علامت بلاغت کے اس فطری تقاضے کو پورا کرتی ہے کہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ مطالب لطیف پیرائے اور مختصر انداز بیان میں ادا کیے جائیں۔ علامت کے دامن میں ایجاز و اختصار کے موتی بھرے ہوئے ہیں۔ ایجاز و اختصار کے پردے میں طول طویل معنی و مطالب کو نہایت دل کش و دلچسپ پیرائے میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ علامت کے استعمال سے جُزیات پر غور کرنے کی عادت پڑ جاتی ہے۔ علامت اصل وقوع کے ساتھ اپنی جُزیات کی طرف فوراً توجہ مبذول کرا لیتی ہے اور قاری آہستہ آہستہ جُزیات اور تفصیل کو جاننے کا عادی ہو جاتا ہے اور شعر سے لطف اندوز ہوتا ہے۔

اس طرح علامت بہ یک وقت دو خوبیوں کی حامل ہو جاتی ہے، ایک طرف ایجاز و اختصار کو اس کی خوبیوں میں شمار کیا جاتا ہے تو دوسری طرف یہ ایک ہی شعر کی مختلف جہات پر غور کرنے کا عادی بھی بناتی ہے۔ ایجاز و اختصار اور جزیات نگاری کی اس مشترکہ خوبی کو واضح کرنے کے لیے ایک شعر پیش خدمت ہے۔

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاقؔ
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

علامت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ اس کا استعمال اپنی بات میں ابہام پیدا کر کے براہ راست نہ کہنے کے لیے بھی کیا جاتا ہے۔ جبر و استبداد کے ماحول میں اس اسلوب کے ذریعے سچائی کا اظہار اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کی مختلف تاویلیں ہو سکیں، اس کی تشریح مشکل ہو اور اس طرح کسی ظالم یا جابر حکومت کے ظلم سے بچا جا سکے۔ ناسازگار سیاسی و سماجی ماحول میں بات علامت کے پردے میں چھپا کر کہنا عام ہو جاتا ہے۔ بعض ناقدین اسے فرار یا بزدلی بھی کہہ بیٹھتے ہیں، لیکن دراصل یہ اپنی بات کہنے کا ایک اسلوب، رجحان اور ڈھنگ ہے۔ باطنی اور روحانی علوم میں بھی اس انداز کو ناقدرشناسوں اور کم فہم لوگوں سے روحانی اسرار و رموز کو الگ رکھنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔

جس طرح اردو کی دیگر شعری اصناف فارسی ادب سے مستعار ہیں اسی طرح اولین اردو غزل کا علامتی نظام بھی فارسی غزل کے علامتی نظام سے متاثر نظر آتا ہے۔ 'گل و بلبل' اور 'شمع و پروانہ' پروانہ کی علامتیں فارسی غزل سے ہی اردو غزل میں شامل ہوئے۔ فارسی ادب میں ان الفاظ کو علامت کی منزل تک پہنچنے میں چند مراحل سے ضرور گزرنا پڑا ہوگا جب کہ اردو ادب میں یہ الفاظ سیدھے طور پر ایک علامتی الفاظ کی حیثیت سے مگر ناپختہ حالت میں شامل ہوئے۔ ان علامتی الفاظ کو اردو غزل میں منتقل ہونے سے بہت پہلے ہی فارسی غزل میں ان کی علامتی حیثیت مستحکم ہو چکی تھی لہٰذا اردو شعرا نے انہیں علامتی شکل میں جوں کا توں قبول کر لیا اور ان علامتی الفاظ کا استعمال سب سے زیادہ صنف غزل میں ہوا۔ گل، بلبل، آئینہ، شمع وغیرہ جیسے الفاظ فارسی شاعری کی ابتدا سے ہی ملنے لگتے ہیں۔ لیکن اس وقت یہ الفاظ کسی خاص علامت کی شکل میں استعمال نہیں ہوتے تھے۔ ایک عرصہ تک یہ الفاظ محض منظروں کی عکاسی کے طور پر ہی اپنے اصل معنی و مفہوم میں استعمال ہوتے رہے۔ جیسے آئینہ خود کو دیکھنے، نکھارنے اور لازمۂ حسن کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ گل، باغ کے حسن اور اس کی شادابی کو دوبالا کرتا ہے، باغ خوش نما اور خوب صورت منظر کو پیش کرتا ہے اور شمع صرف روشنی کا کام کرتی ہے اور محفل کی رونق میں اضافہ کا سبب بنتی ہے۔ اس طرح ابتدا میں یہ تمام الفاظ اکثر و بیش تر اپنے اصل معنی و مفہوم میں ہی استعمال ہوتے رہے۔ ان الفاظ میں چوں کہ علامتی قوت موجود تھی اس لیے وقت کے ساتھ ساتھ ان کی علامتی معنویت بھی ظاہر ہونے لگی۔ آہستہ آہستہ شاعر کو اپنے جذبات و احساسات کے لیے یہ پیرایۂ اظہار موزوں معلوم ہونے لگا۔ گل اپنے حسن شگفتگی اور خوشبو کی بنیاد پر محبوب سے مشابہ ہو گیا اور بلبل کی نغمہ سرائی آہ و زاری میں تبدیل ہو کر عاشق کا کردار ادا کرنے لگی۔ اس طرح گل و بلبل کا تلازمہ عاشق و معشوق کی علامت بن گیا۔ شمع پہلے صرف محفلوں کو روشن کرنے کا کام کرتی تھی لیکن بعد میں شعرا کو اس میں ایک قسم کے سوز و گداز کی نئی معنویت نظر آنے لگی۔ اب جو چراغ پہلے صرف محفلوں کو روشن کرنے کا

کام کرتا تھا وہ اب غم کی نمائندگی بھی کرنے لگا اور شمع کے اردگرد پروانے کے والہانہ طواف اور اس کی جاں فشانی عاشق کی بےلوث اور پُرخلوص محبت کے ساتھ ساتھ اس کے ایثار و قربانی کی معنویت بھی اختیار کرنے لگی۔ اس طرح شمع و پروانے کا تلازمہ عاشق و معشوق، سوز و گداز اور نور و ضیا کے مفاہیم ادا کرنے لگے۔ آئینہ جو پہلے صرف لازمۂ حسن تھا بعد میں اس نے بے پناہ علامتی معنویت اختیار کر لیا اور وہ فرد کے غیر محدود ذہنی و مادی تجربات اور احساسات و کیفیات کی عکاسی کرنے لگا۔ صوفی شعرا نے آئینے کو مختلف مفاہیم اور مسائل کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا۔ باغ اور اس کے متعلقات کو شعرا پہلے صرف مناظر کی عکاسی کے طور پر ہی استعمال کرتے تھے لیکن بعد میں یہ باغ دنیا کی علامت کے طور پر پیش کیا جانے لگا اور اس کے متعلقات دنیوی ساز و سامان کے طور پر پیش ہونے لگے۔

اردو غزل کے علامتی نظام کی تشکیل پر نظر کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ابتداً اس کا علامتی نظام حسن، عشق اور غم کے اردگرد ہی گھومتا ہے جو کہ فارسی ادب سے مستعار ہے۔ عشق و محبت کے نتیجے میں پیدا شدہ ان جذبات و احساسات کے بالواسطہ اظہار کے لیے گل و بلبل اور شمع و پروانہ کا پیرایہ اپنی علامتی قوت کی وجہ سے ایک بہترین پیرایہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان پیرایوں کو اظہار کا وسیلہ بنایا گیا۔ مگر جیسے جیسے ان کے تلازمے زیادہ معنویت کے حامل ہوتے گئے ویسے ویسے ان کے دائرے میں بھی مزید وسعت پیدا ہونے لگی۔ اب یہ پیرائے اپنے متعلقات کے ساتھ حسن، عشق اور غم کے علاوہ دوسرے مفاہیم کی نمائندگی بھی کرنے لگے۔ مثلاً محفل میں شمع، پروانہ، شراب، پیالہ، مینا، صراحی، خُم، جُرعہ، نشہ، خمار، صبوحی، ساقی، مطرِب، چنگ، ارغواں مِضراب، پردہ اور ساز وغیرہ میں علامتی معنویت پیدا ہو گئی۔ اسی طرح باغ کے تلازمات میں سرو، قمری، گل و بلبل، صیاد، گلچیں، باغباں، آشیانہ، قفس، دام، دانہ، یاسمن، نسرین، نسترن، ارغواں، سوسن، خار وغیرہ دنیوی وقوعوں کے لیے علامتی تلازمات کا کام کرنے لگے۔ رفتہ رفتہ یہ تمام تلازمات بالواسطہ طور پر مادی مسائل کے ساتھ ساتھ مابعدالطبیعات مسائل کی ترجمانی کرتے ہوئے بھی نظر آنے لگے۔

اردو زبان و ادب پر بین الاقوامی اور بین السانی اثرات کو بھی بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ عام فہم بات ہے کہ اردو ادب فارسی کے زیر اثر پروان چڑھا ہے، اس لیے اردو میں فارسی کے ادبی تصورات و خیالات کا اخذ و اکتساب واقع ہوا اور فارسی کے ذریعے سے ہی عربی نے بھی اردو ادب کو متاثر کیا۔ مگر بیسویں صدی کی ابتدا سے ہی اردو ادب پر انگریزی ادب نے جس تیزی سے اثر آفرینی کی ہے، اس کے نتائج آج بھی ظاہر ہو رہے ہیں۔ عصری اردو ادب نہ صرف انگریزی بلکہ اس کے واسطے سے فرانسیسی، جرمن اور روسی وغیرہ زبانوں سے بھی خاصا متاثر ہوا

ہے۔

مغربی ادب کے علامتی نظام کا جائزہ لینے کے بعد یہ کہنا درست معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادب اس سے بڑی حد تک متاثر ہوا ہے۔ یہ سچ ہے کہ مغربی ادب میں غزل جیسی کوئی صنف موجود نہیں ہے مگر وہاں کی دیگر تصانیف میں موجود علامتی نظام سے ہمارے غزل گو شعرا متاثر ضرور نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے غزل گو شعرا نے اپنی غزلوں میں دیگر علامتوں کے ساتھ ساتھ ان علامتوں کا استعمال بھی بڑی خوبی سے کیا ہے جنہیں مغربی شعرا نے اپنی تصانیف میں برتا ہے۔ اس قبیل کے چند علامتی الفاظ مثال کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

دریا: A.E. Houseman نے اپنی نظم 'XXIII Crossing Alone The Nighted Ferry' میں دریا کو وقتِ ماضی یا وقتِ رواں کی علامت کی طرح استعمال کیا ہے۔ اردو ادب کے غزل گو شعرا نے بھی دریا کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ فرمائیں:

وہ چھوڑ گیا ہے مجھ کو مشتاق
دریا نے بدل لیا ہے رستہ

جس رستے سے ابھی گزرے ہیں
پہلے یہاں دریا بہتا تھا

(احمد مشتاق)

پیڑ کے پتے:

نظم 'The Rain' میں W.H. Davies نے پیڑ کے پتے کو انسان کی علامت کے لیے استعمال کیا ہے۔ اسی طرح ناصر کاظمی نے بھی پیڑ کے پتوں کو علامتی طور پر پیش کیا ہے۔ شعر ملاحظہ فرمائیں:

ذرا گھر سے نکل کر دیکھ ناصرؔ
چمن میں ہر طرف پتے جھڑے ہیں

(ناصرؔ کاظمی)

مذکورہ بالا شعر میں گھر انسانی وجود کا مفہوم بھی ادا کرتا ہے اور اس سکون کی جگہ کو بھی جہاں اس وقت ہم موجود ہیں۔ ہم کسی خوف کے باعث اپنے ہی وجود میں سمٹے ہوئے ہیں اور یہ خوف موت کا ہے۔ جس کی تصدیق شاعر دوسرے مصرعے میں چمن میں ہر طرف جھڑے ہوئے پتوں سے کرتا ہے۔ اس طرح پتوں کا ہر طرف گرا ہوا ہونا موت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ فنا کے خوف نے انسان کو اپنے وجود کے اندر سمٹنے پر مجبور کر دیا تھا۔ جب ہم نے اس سے باہر نکل کر دیکھا تو ہمیں چاروں سمت فنا کا منظر نظر آ رہا ہے۔

سورج کی روشنی/دھوپ:

WH Davies نے سورج کی روشنی کو نورِ الٰہی کے طور پر استعمال کیا ہے جو بلاتفریق مذہب وملت، رنگ ونسل، عوام وخواص اور امیر وغریب سب کو مستفید کرتی ہے۔ نئی غزل میں بھی دھوپ کو خالص علامتی طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ شعر ملاحظہ فرمائیں:

سر اٹھاتے ہی کڑی دھوپ کی یلغار ہوئی
دو قدم بھی کسی دیوار کا سایہ نہ گیا

آنکھیں کھلی تو دھوپ چمکتی ہوئی ملی
میرے طلوعِ صبح کے ارماں کہاں گئے

(احمد مشتاقؔ)

احمد مشتاق کے مذکورہ بالا شعر میں دھوپ کو آلام ومصائب کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

بعض علامتیں مغربی ادب اور اردو غزل میں مشترک طور پر استعمال ہوئیں ہیں اور بعض علامتوں کو الگ الگ معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ سماجی، سیاسی، معاشی اور جغرافیائی وغیرہ صورت حال میں فرق کا ہونا ہے۔ کیوں کہ جو ذہن جس ماحول میں پروان چڑھتا ہے اس کی فکر بھی اسی مناسبت سے پختہ ہوتی ہے۔ اور پھر شعرا وادبا عام انسان سے زیادہ حساس ہوتے ہیں اس لیے ماحول کا اثر ان کے ذہن پر زیادہ گہرا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف زبان کے ادیبوں نیز تمام ادب کے شعرا وادبا کی فکر اور اسلوب کی نوعیت بھی مختلف ہوتی ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا مطالعہ کرنے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اردو زبان کسی بھی ادبی رجحان سے لاتعلق نہیں رہی ہے۔ خواہ جدید اور جدید تر ادبی رویوں میں وجودیت کا معاملہ ہو یا اشتراکیت کا موضوع ہو، خواہ تاثیریت کی بات ہو یا اظہاریت کا رجحان ہو، اردو کی گزشتہ صدی کے نصف حصے کے ادب میں ان تمام رجحانات کی نشاندہی آسانی سے کی جا سکتی ہے۔ یہ اردو ادب کا وہ امتیاز ہے جس کے باعث ہندوستان کی علاقائی زبانوں کے مابین اردو نے عالمی اثر پزیری کے سلسلے میں ہمیشہ اپنا امتیاز نمایاں رکھا ہے۔ اردو زبان و ادب نے جس طرح اپنے گرد و پیش کی زبانوں اور ادبیات کو اپنے مخصوص رویوں اور رجحانات سے متاثر کیا ہے اس سے کہیں زیادہ اردو ادب نے عالمی اور مقامی رجحانات سے متوازی اور متوازن انداز میں اثرات قبول کیے ہیں۔

چوں کہ رد و قبول کا یہ سلسلہ مختلف ادبیات کے درمیان چلتا رہتا ہے لہٰذا اردو ادب نے بھی خود کو عالمی ادب کے رویوں سے کبھی علاحدہ نہیں رکھا۔ دنیا کی بیش تر بڑی زبانوں کے ادب میں قدرے تقدیم و تاخیر کے ساتھ بعض رجحانات کا یکساں طور پر نفوذ اور وفور نظر آتا ہے۔

اردو شاعری پر فارسی ادب کا بڑا اثر رہا ہے۔ یہی وجہ ہے قدیم اردو شاعری میں فارسی کی بیش تر روایتیں موجود ہیں۔ فارسی شاعری کے مختلف ہیئتی سانچے اردو شاعری میں مستعمل ہوتے رہے۔ اس طرح سرایت کا یہ نتیجہ ہوا کہ اردو شاعری نے دانشتہ اور غیر دانشتہ طور پر وہی راہ اختیار کی جس پر فارسی ادب پہلے سے ہی گامزن تھا۔ اردو شعرا فارسی شاعری سے مستعار اصناف قصیدہ، غزل، مثنوی وغیرہ میں اسی مضمون کو باندھنے کی کوشش کرتے جو فارسی شاعری میں باندھے جاتے تھے۔ علامتی الفاظ کا بہت بڑا ذخیرہ اردو شعرا کو یہیں سے مل گیا جسے یہ اپنی شاعری میں بلا تکلف استعمال کرتے تھے۔ ساقی و میخانہ، گل و بلبل، سرو قمری، شمع و پروانہ وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمے اردو شاعری میں اسی طرح استعمال کرنے کی کوشش کی جانے لگی جیسے فارسی شاعری میں ہوتے تھے۔ فارسی شاعری کی یہ روایت سبکِ ہندی کے شعرا کے ذریعے اردو میں داخل ہوئیں تھیں۔ لیکن اردو شاعری کی بیش تر مستعار علامتیں سبکِ ہندی کی طرح تہہ دار اور پُر پیچ مفاہیم کی حامل نہ ہو کر اکہری اور نیم علامتی مفاہیم ادا کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اکثر و بیش تر تلازمے علامتی سے زیادہ تشبیہاتی اور استعاراتی مفاہیم ادا کرتے ہیں۔ قدرتی طور پر کوئی بھی لفظ پہلے استعاراتی اور تشبیہاتی پیرایے میں ہی استعمال ہوتے ہیں اور پھر اپنی علامتی قوت کی بنا پر یہ الفاظ تشبیہ اور استعارا کے حدود کو پار کر کے علامتی مفاہیم ادا کرنے لگتے ہیں۔ اس لیے اولین غزل گو شعرا کے یہاں اس طرح کے تشبیہاتی اور استعاراتی پیرائے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان پیرایوں کے تجزیے سے جہاں ایک طرف اردو غزل پر فارسی روایت کے اثرات کا علم ہوتا ہے تو وہیں دوسری طرف ابتدائی اردو شاعری کو سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے۔

صحن گلزار میں کیا کام ہے صحرائی کا
جائے گل حیف یہاں خارِ بیاباں نہ ہوا

چمن میں کیوں نہ باندھے عندلیب اب آشیاں اپنا
کہ جانے ہے گل اپنا، باغ اپنا، باغباں اپنا

اس طرح گل وبلبل اوران کے تلازمات پر مشتمل مذکورہ بالا تمام اشعار فرد اور معاشرے سے متعلق مختلف واقعات وحالات کی ترجمانی کرتے نظر آتے ہیں۔گل وبلبل اوران کے تلازمے فارسی شاعری سے اردوشاعری میں آئے ہیں اور اردوشاعری میں سب سے زیادہ مفاہیم کا احاطہ اسی نے کیا ہے۔یہی وجہ ہے کہ اردو کی ابتدائی غزل میں ہی گل وبلبل کی بنیاد اتنی ہموار اور مستحکم ہوگئی کہ بعد کے شعرانے بھی ولؔی دکنی، سراؔج اورنگ آبادی اور حاتؔم وغیرہ کے کلام میں مستعمل ان علامتوں کی مختلف صورتوں سے اپنی غزل میں نئی جہتیں پیدا کی ہیں۔

اردوادب کی اولین غزلوں کے علامتی نظام کا جائزہ لینے اور تجزیہ کرنے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ جس طرح اردوادب کے شعری نظام نے فارسی کی تمام اصناف سخن اوران سے متعلق تمام موضوعات کوقبول کیا ہے اسی طرح فارسی شاعری میں مستعمل علائم بھی اردوغزل میں داخل ہوئے ہیں۔اردوغزل میں اس علامتی نظام کے منتقل ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ ابتدائی اردوشعرافارسی میں بھی شاعری کرتے تھے اس لیے انہیں ان علامتوں کومختلف تلازموں کے ساتھ اردوغزل میں برتنے میں کسی خاص دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑا۔فارسی شعرا کا اتباع کرتے ہوئے ابتدائی اردوشعراان علامتوں کے روایتی اور جدید تلازموں کے ایک ساتھ استعمال سے ایک وسیع مفہوم پیدا کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ابتدائی اردوغزل میں چوں کہ فارسی علامتیں اپنی موجودہ معنویت کے اعتبار سے ناکافی تھیں اس لیے نئی علامتوں کی تخلیق کے بجائے انہیں موجودہ علامتوں کی توسیع پر زیادہ زور دیا گیا۔ اخذ کی گئی علامتوں کے نئے نئے تلازمات اور مناسبات تلاش کیے گئے۔ان تلازمات ومناسبات کی وجہ سے ایک طرف مستعار علامتوں کے معنوی امکانات کی توسیع ہوئی اور دوسری طرف شاعرانہ حدود میں بھی اضافہ ہوا۔یہی وجہ ہے کہ اسلوبیاتی اورموضوعاتی یکسوئی کے باوجوداردوشاعری معنی ومفہوم کے اعتبار سے فارسی شاعری سے بہت کچھ مختلف ہے۔

بیسویں صدی کی پہلی دہائی تک پرانی علامتیں کم وبیش قدیم معنی میں ہی استعمال ہوتی تھیں۔اس کے بعد

علامہ اقبال نے نہ صرف قدیم علامات کو نئی معنویت دی بلکہ نئی اور بلیغ علامات سے اردو غزل کو متعارف کرایا۔ جیسے شاہین، ابلیس، مردمومن وغیرہ۔ شاہین کی علامت کو علامہ اقبال نے مردمومن کی مکمل علامت بتایا ہے جو ایک خاص اونچائی پر پرواز کرتا ہے اور گھر نہیں بناتا۔ علامہ اقبال کی اس علامت پر اگر چہ اعتراضات بھی بہت ہوئے جن میں سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ شاہین میں ہمدردی کا کوئی جذبہ نہیں ہوتا لہٰذا اسے مردمومن کی علامت بتانا کسی بھی نظریے سے درست اور مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ شاہین کے علاوہ اقبال نے شمع و پروانہ، کہسار، گل و بلبل وغیرہ جیسی روایتی علامتوں کو بھی نئی معنویت بخشی۔

ملک کی آزادی کا مطالبہ بیسویں صدی کے اوائل سے جوش وخروش کے ساتھ ہونے لگا تھا۔ چوں کہ حکمراں طبقے کے ظلم واستحصال کا براہ راست اظہار خطرے کا باعث تھا۔ اس لیے یہ ماحول علامتوں کے استعمال کے لیے نہایت سازگار تھا۔ اس میں قفس، آشیاں، نشیمن، چمن، گلستان، صیاد، بلبل، صبا وغیرہ علامات نئی معنویت کے ساتھ غزل میں استعمال ہوئیں۔ 1947 کے بعد ان علامتوں کو نئی سماجی اور سیاسی معنویت بخشی گئی بالخصوص فیض احمد فیض نے علامتوں کے استعمال میں اپنی مہارت کا ثبوت دیا۔ فیض اور مخدوم محی الدین کے یہاں علامتوں کا استعمال زیادہ وسیع اور عمیق ہے۔

انسانی زندگی کی لحہ بہ لحہ بدلتی کیفیات نے غزل کے علامتی نظام کو ہر دور میں متاثر کیا ہے۔ جدید دور میں علی سردار جعفری، جاں نثار اختر، کیفی اعظمی، ناصر کاظمی، خلیل الرحمٰن اعظمی، منیر نیازی، زیب غوری، راجندر منچندا بانی، احمد مشتاق، ظفر اقبال، شہریار، عرفان صدیقی، افتخار عارف کے ساتھ ساتھ بشیر بدر نے بھی اپنی غزلوں میں علامتوں کا استعمال انتہائی خوبصورتی کے ساتھ کیا ہے جس سے ان کے انداز بیان میں مزید حسن اور کشش پیدا ہوگئی ہے۔ جو قاری کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کرنے اور اپنی موجودگی کا احساس دلانے کے ساتھ ساتھ سوچنے پر بھی مجبور کرتی ہے۔

مقالے میں بالخصوص 1960ء سے 1980ء تک کے منتخب غزل گو شعرا کی غزلوں کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ اس دور کے غزل گو شعرا کے یہاں نئی نئی اور تہہ دار علامتیں استعمال ہوئی ہیں۔ نئی غزل میں نئے علائم در آئے ہیں جو کہ اس جدید شاعری کی انفرادیت کو متعین کرتے ہیں۔ جدید غزل کی زبان عوامی بول چال کی زبان سے قریب ہے۔ جدید غزل نے بے تکلف لہجے کو اپنایا اور نئی علامتوں کو اپنے قریب کے ماحول سے ہی اخذ کیا ہے۔ اسی لیے نئی غزل کی زبان جہاں سہل ہے وہیں اس کا رشتہ نئی زمین سے بھی گہرا دکھائی دیتا ہے۔ روایتی غزل پر ہمیشہ سے یہ الزام رہا ہے کہ اس نے اپنے تلمیحات، استعارات اور تراکیب فارسی سے اخذ کیے ہیں۔ حتیٰ کے لفظیات بھی

فارسی سے اخذ کردہ ہیں۔ نئی غزل نے بڑی حد تک اس کمی کو پورا کیا۔ ہندوستان اور ہندوستانی زبان سے ایک مضبوط رشتہ استوار کیا۔ اس دور کی غزلوں کا بغور مطالعہ کرنے کے بعد ان میں شامل علامتی الفاظ اور ان کے معنی ومفاہیم کو مقالے میں وضاحت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے جن میں سے چند شعرا کی اہم اور منتخب علامتوں کو اختصار کے ساتھ تلخیص میں درج کیے جارہے ہیں۔

فیضؔ:

صفِ زاہداں ہے تو بے یقیں، صفِ میکشاں ہے تو بے طلب
نہ وہ صبح درود و وضو کی ہے، نہ وہ شام جام و سبو کی ہے

شعر میں 'زاہداں' کو راہ نما کی علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور 'میکشاں' مردِ مجاہد کی علامت ہے۔ اسی طرح 'صبح' نظامِ نو کی، 'درود و وضو' صداقت کی، 'شام' غلامی اور 'جام وسبو' حرارت و ولولہ کی علامت ہے۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ہمارے راہ نما اب قابلِ اعتماد نہیں اور ظالم حکومت کو اقتدار سے بے دخل کرنے والے مجاہد جو حصولِ آزادی کے لیے ہر حال میں کوشاں تھے ان میں کوئی جوش و ولولہ نہیں۔ انہوں نے غریب کسان و مزدور اور بے بس ولاچار عوام پر ظلم کرنے والے حاکم کے اقتدار کو قبول کرلیا ہے۔ نظامِ نو کی صداقت مشکوک ہوگئی ہے کیوں کہ اس غلامی سے آزادی حاصل کرنے کا نہ جوش و ولولہ ہے اور نہ ہی اس کے لیے متحرک ہیں۔ یعنی غلامی کی زندگی گزارنے اور نظامِ نو کا مطالبہ کرنے والے اب خاموش ہیں۔ جن کی سربراہی میں ہم نظامِ نو کو رائج کرنے کی جنگ لڑ رہے تھے، ان کی بے اعتمادی نے نظامِ نو کے آنے اور رائج ہونے کی امید کو ختم کر دیا ہے۔ چوں کہ درود و وضو رویے اور عمل کی صداقت کو ظاہر کرتے ہیں اور جام وصبو زندگی کی حرارت کو۔ ہم دونوں سے ہی محروم ہیں۔ اس لیے مقصد کی حصول یابی مشکل ہی نہیں محال بھی ہے۔

فیضؔ کے یہاں 'صبح'، نظامِ نو اور آزادی کی علامت ہے جبکہ 'شام' غلامی کی علامت ہے۔ 'میخانہ' 'میکدہ' ہمارے نجی نظام کے ساتھ ساتھ وطن کی علامت بھی ہے۔ 'گل'، سیاسی آدرش اور سیاسی مسلک کی علامت بھی ہے اور اس خوش گوار فضا کی علامت بھی ہے جس کے ہم منتظر ہیں۔ 'صیاد' ایک طرف ملک میں قائم ہونے والی اس نئی حکومت کی علامت ہے جس نے ہمیں دوبارہ گوشۂ قفس میں پہنچا دیا ہے اور دوسری طرف مغربی اقتدار اور اشتراکیت دشمن قوتوں کی علامت بھی ہے۔ 'رقیب' مخالف قوتوں کی علامت ہے۔

علی سردار جعفری:

ابھی تو خاشاک کے لیے ہے ہزار طوفان کی ضرورت
اٹھی تھی جو پیچ و تاب کھاتی یہ موجِ گنگ و جمن وہی ہے

شعر میں خاشاک یعنی کوڑا کرکٹ سماج میں موجود اُن اشخاص کی علامت ہے جن کی ضرورت ایک اچھے سماج میں نہیں ہوتی۔ یہ اشخاص تعصب پسند ہوتے ہیں جن کا کام سماج میں محض نفرت اور نا اتفاقی پھیلانا ہوتا ہے جب کہ طوفان اس انقلاب کی علامت ہے جو ہندو مسلم اتحاد کا مرہون منت ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں مشتمل ''موجِ گنگ و جمن'' اسی گنگا جمنی تہذیب کی علامت ہے جو اس طوفان یعنی انقلاب کا پیش خیمہ ہے۔ جب گنگا جمنی تہذیب کا یہ طوفان آئے گا تو سماج میں موجود خاشاک خود بہ خود صاف ہو جائیں گے۔ جب گنگا جمنی تہذیب کا غلبہ ہوگا تو بلا تفریق مذہب و ملت ہر شخص ایک دوسرے سے محبت کرے گا اور ایک دوسرے کے سکھ دکھ کا ساتھی ہوگا۔ اس کے علاوہ خاشاک سے ذہن سماج میں موجود غربت، بھوک، افلاس، بے روزگاری، لاعلمی وغیرہ کی طرف بھی منتقل ہوتا ہے۔ جس سے سماج میں مختلف قسم کی برائیاں جنم لیتی ہیں۔ جب کہ طوفان، غربت، بھوک و افلاس سے نجات، روزگار اور علم کی نمائندگی کرتا ہے۔

جاں نثار اختر:

ہر دھندلکے میں کئی نقش نظر آتے ہیں
شمع جلتی ہے تو تصویر بدل جاتی ہے

'دھندلکا' لاعلمی یا کم علمی اور گمراہی کی علامت ہے جس میں کوئی بھی شے واضح طور پر نظر نہیں آتی اور نہ ہی ان سے ہم کوئی صحیح نتیجہ اخذ کر پاتے ہیں۔ جب کہ شمع علم کی وہ روشنی ہے جس سے انسان زمین کی تہہ سے آسمان کی بلندیوں تک کی تمام اشیا کو صاف اور واضح طور پر دیکھ سکتا ہے۔ اس کے علاوہ علم کی روشنی سے تمام مسائل کا حقیقی حل بھی ممکن ہے اور علم ہی وہ واحد ذریعہ ہے جس سے صحیح اور غلط میں امتیاز کیا جا سکتا ہے

ناصر کاظمی:

فاختہ سر نگوں ببولوں میں
پھول کو پھول سے جدا دیکھا

فاختہ امن کی علامت ہے جو ببولوں یعنی صاحبانِ اقتدار کی آپسی نفرتوں اور رنجشوں میں گھری ہوئی ہے۔ ایک انسان دوسرے انسان سے نالاں اور متنفر ہے۔اس ماحول میں امن وسکون کا بحال ہونا ناممکن ہے۔فاختہ کا سر نگوں ہونا اس کی بے بسی کو ظاہر کرتا ہے۔مجموعی طور پر شعر اس دنیا کے منظر کو پیش کرتا ہے جو یگانگت اور رواداری سے محروم ہے۔

خلیل الرحمٰن اعظمی:

جب موسمِ گل آئے اے نکہتِ آوارہ
آکر درِ زنداں کی زنجیر ہلا جانا

'موسمِ گل' خوشی، انبساط اور سازگار اوقات کی علامت ہے۔'نکہتِ آوارہ' خوشی وانبساط کا چرچا ہے۔درِ زنداں کی زنجیر ہلانے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ زنداں میں کوئی قید ہے۔جو'نکہت، آوارہ' سے گزارش کر رہا ہے کہ جب'موسمِ گل' آئے تو ہمیں بھی اس کی خوش خبری دے جانا۔'درِزنداں کی قید' دراصل تنہائی، اداسی اور مایوسی کی علامت ہے جو اس خوش خبری سے ہی ختم ہو سکتی ہے۔

منیر نیازی:

اک آسیب زر ان مکانوں میں ہے
مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

آزادی کے بعد کی ہماری تاریخ ہجرتوں سے عبارت ہے۔ پہلی ہجرت پاکستان کے وجود میں آنے کے بعد کی ہے اور دوسری ہجرت بیسویں صدی کی چھٹی اور ساتویں دہائی میں ہوئی۔ لیکن دونوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ پہلی ہجرت اپنی جان اور عزت و مانوس کے تحفظ کے لیے تھی اور دوسری ہجرت اپنے آرام و آسائش اور دولتِ زر کے وسائل کی فراہمی کے لیے مغربی مما لک کی طرف تھی۔ منیر نیازی کا درج بالا شعر دوسری ہجرت کے منظر نامے کو پیش کرتا ہے کہ اب مکان عالی شان ہو گئے ہیں تاہم مکان اپنے مکینوں سے خالی ہیں اور مکان کی یہی ویرانی دراصل آسیب زر ہے۔ دوسرے مصرعے کی ساخت پر غور کرنے سے واضح ہوتا ہے کہ ابھی تک مکان کے مکیں واپس نہیں آئے ہیں۔ اس میں آسیب سے جو فضا مرتب ہوتی ہے وہ غیر انسانی اور داستانوی فضا ہے کیوں کہ آسیب کے ساتھ ویرانی اور خوف کا تصور وابستہ ہے۔

اکثر وبیش تر ویران مکان آسیب زدہ ہوتے ہیں۔ یہ آسیب عموماً ان مکانوں میں بھٹکتی ہوئی روحوں سے تعبیر کیے جاتے ہیں مگر یہاں مکانوں کی ویرانی کا سبب آسیب زر ہے۔ 'مکیں' سے مراد وہ لوگ ہیں جو حصولِ زر کے لیے اپنے گھروں کو چھوڑ کر دوسری جگہ ہجرت کر گئے ہیں اور جنہوں نے دولت کما کر اپنے مکانوں کو عالی شان عمارتوں میں بدل دیا ہے۔ ان مکانوں کی آرائش اور ان میں موجود آسائش کے سامان ہی درحقیقت آسیب زر ہیں کیوں کہ دولت کی وجہ سے مکانوں کی رونق تو بڑھتی جا رہی ہے لیکن اس کے نتیجے میں مکان مکینوں سے خالی ہوتے جا رہے ہیں۔ علامتی طور پر یہ شعر ان اشخاص پر بخوبی منطبق آتا ہے جو دولت کمانے کی غرض سے غیر مما لک میں جا بسے ہیں۔ یہ لوگ اپنے مکانوں کی آرائش تو کرتے رہتے ہیں لیکن انہیں آباد نہیں کرتے۔

زیب غوری:

ادھوری چھوڑ کے تصویر مر گیا وہ زیب
کوئی بھی رنگ میسر نہ تھا لہو کے سوا

کسی تصویر کو مکمل کرنے کے لیے مختلف رنگ درکار ہوتے ہیں لیکن میرے پاس محض ایک ہی رنگ ہے وہ

بھی لہو کی شکل میں۔ جو رنگ میرے پاس موجود تھا اس سے میں ایک تصویر بناتا رہا جب تک کہ وہ رنگ ختم نہیں ہو گیا۔ اگر دوسرے رنگ بھی میسّر ہوتے تو جو رنگ فی الحال موجود تھا وہ زیادہ صرف نہ ہوتا اور صرف ہوتا بھی تو اتنا نہ ہوتا کہ ختم ہو جاتا۔ اس طرح شعر میں دہرا المیہ ہے۔ پہلا تو یہ کہ ایک ہی رنگ میسّر ہونے کی وجہ سے تصویر مکمل نہیں ہو سکی اور دوسرا یہ کہ جسم سے لہو کے ختم ہونے کے سبب مصوّر بھی فنا ہو گیا ہے۔ اس لیے کہ مزید رنگ میسّر نہ ہونے کی وجہ سے تصویر اپنے لہو سے ہی بنانی پڑی اور تصویر سازی میں لہو اتنا زیادہ صرف ہو گیا کہ بنانے والے کی روح پرواز کر گئی۔

شعر کا علامتی مفہوم یہ ہے کہ اس دنیا میں جو نمایاں کام میں انجام دینا چاہتا تھا اس کے لیے میرے پاس محض اپنی ہی قوت تھی لیکن یہ قوت اس نمایاں کام کو انجام دینے کے لیے کافی نہیں تھی۔ یہی سبب ہے کہ مجھے دہرا نقصان ہوا۔ ایک تو وہ نمایاں کام پایۂ تکمیل تک نہیں پہنچ سکا اور دوسرے یہ کہ میری جان کا زیاں بھی ہوا۔ اس طرح شعر میں لہو رنجِ رائیگاں کی علامت بھی بن گیا۔

احمد مشتاق:

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے
اِک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی

بظاہر شعر کا مفہوم یہ ہے کہ ہم نے کسی زمانے میں ایسا شہر آباد دیکھا تھا جہاں مختلف قسم کے لوگ آزادانہ طور پر مِل جُل کے رہتے تھے۔

علامتی پس منظر میں شہر رونق اور گہما گہمی کی علامت ہے۔ سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا اور ہر رنگ کا آوازوں میں ہونا مشترکہ تہذیب کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے۔ ’دیکھا تھا کبھی‘ اور ’کیا بات تھی‘ کے فقرے میں ایک قسم کے یاس اور ملال کی کیفیت نظر آ رہی ہے۔ جس سے شعر کے تاثر میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ فقرے یہ بتاتے ہیں کہ گزشتہ زمانے میں جہاں ہر شخص ایک دوسرے کے سُکھ دُکھ کا ساتھی ہوتا تھا آج وہاں ہر شے ایک دوسرے سے بیگانہ نظر آ رہی ہیں۔ شہر کی یہ رونق اپنے آپ میں ایک مثال تھی۔ شاعر نے پہلے مصرعے میں اس رونق کو مختلف قسم کے پھولوں اور الگ الگ رنگ کی آواز کے ذریعے پیش کیا ہے۔ سب پھولوں کا دروازوں پر ہونا خوش نما اور خوش حال شہر کی علامت ہونے کے ساتھ ساتھ یہ ایک ایسے شہر کی علامت بھی ہے جہاں مختلف مذاہب وعقائد

کے لوگ بلا تفریق مذہب وملت ایک ساتھ رہتے ہیں۔اسی آپسی میل جول اور بھائی چارگی کی بِنا پر یہ شہر مذید مثالی تھا۔شاعر کواسی بات کا ملال ہے کہ یہ سب گزرے ہوئے زمانے کی باتیں ہیں۔دورحاضر میں صورتِ حال یہ ہے کہ نہ وہ پھول نظر آرہے ہیں اور نہ ہی وہ مختلف قسم کی آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کے مفہوم پر غور کیا جائے تو یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ عقائد اور مذاہب کے اختلاف کے باعث اس روئے زمیں پر جو انتشار اور نفرت پھیل رہی ہے یہ شعر اس کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔اس زمانے میں ہر ایک پھول یعنی انسان ایک دوسرے کا حق مارنے میں لگا ہے۔مظلوم پر مزید ظلم کیے جارہے ہیں اور ظالموں کو پناہ دی جارہی ہے۔جب کہ ماضی میں یہی اشخاص گنگا جمنی تہذیب کی مثال بنے ہوئے تھے اور ایک ہی جگہ سے کبھی بھجن کی آواز آتی تھی تو کبھی اذان کی صدائیں بلند ہوتی تھیں۔

عصری معنویت کی روشنی میں شعر کا مفہوم مشترکہ خاندان سے متعلق بھی ہوسکتا ہے۔شعر میں مشتمل سب پھول سے مراد خاندان کے تمام چھوٹے بڑے افراد اور سب رنگ کی آواز سے مراد اُن تمام چھوٹے بڑے افراد کی سآواز لیا جائے تو شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ آج ترقی یافتہ دور میں مشترکہ خاندان کا تصور خواب کی مانند ہوگیا ہے۔جب کہ کسی زمانے میں ہم اپنی میراث کواسی مشترکہ خاندان میں تلاش کرتے تھے۔لوگ مشترکہ خاندان کو پسند کرنے کے ساتھ ساتھ ایسے خاندان کا حصہ ہونے پر فخر بھی کرتے تھے جس میں تین چار نسل کے افراد ایک ساتھ رہتے اور ہر خوشی وغم میں شریک ہوتے۔لیکن آج ایسے حالات نہ ہونے کی وجہ سے شاعر نے شدید غم اور ملال کا اظہار کیا ہے۔

اس طرح جیسے جیسے سب پھول اور سب رنگ کی آوازوں کا علامتی ادراک کیا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی معنویت مستحکم ہوتی جاتی ہے اور شعر کے معنوی اطلاق کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔

منچندا بانی:

تھی پاؤں میں کوئی زنجیر بچ گئے ورنہ
رمِ ہوا کا تماشہ یہاں رہا ہے بہت

شعر کا ظاہری مفہوم یہ ہے کہ ہوا کی تیزی نے بڑے بڑوں کے پاؤں اکھاڑ دیے ہیں۔اگر ہم کسی زنجیر سے بندھے نہ ہوتے تو یہ ہمارے پاؤں بھی اکھاڑ دیتی۔علامتی طور پر رمِ ہوا سے مراد مادی آسائشوں کے حصول کی تگ ودو ہے۔ہوا کے ایک معنی خواہش کے بھی ہیں۔اکثر اوقات عیش وآسائش کے حصول کی تگ ودو ہمارے لیے

مشکل اسباب کا باعث بن جاتی ہے۔ کیوں کہ بعض اوقات عیش و آسائش کی جستجو کے بدلے میں ذلت وخواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

زنجیر سے مراد وہ ذمے داریاں ہیں جس نے ہمیں عیش و آسائش سے بچائے رکھا ہے۔ اگر یہ ذمے داریاں نہ ہوتیں تو عین ممکن ہے کہ ہم بھی حصولِ آسائش کے لیے گھر سے نکل جاتے اور ہمارا حشر بھی وہی ہوتا جو ہم سے پہلے والوں کا ہوا ہے۔ گویا ان آسائشوں کے عذاب سے ہمیں ان ذمے داریوں نے بچالیا جن کے ہم اسیر تھے۔

یہ زنجیر اپنے وطن سے محبت کی زنجیر بھی ہوسکتی ہے جو ہمیں ہجرت سے باز رکھتی ہے۔ اگر دیگر اشخاص کی مانند حصولِ زر کے لیے ہجرت کی ہوتی یعنی ہم بھی رمِ ہوا میں شامل ہوجاتے تو آج ہم بھی انہیں مسائل کی گرفت میں ہوتے جن میں اپنے وطن سے ہجرت کرنے والے ہیں۔

ظفر اقبال:

زندانِ غنچہ ہی رہے ہم
پوچھی نہ ہواؤں نے خبر تک

درج بالا شعر میں ظفر اقبال نے ہوا کو بادِ صبا کے مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ ہوا کا ایک کام غنچے کو گل بنانا بھی ہے۔ چوں کہ ہوا ہماری طرف نہیں آئی اس لیے ہم غنچے سے گل نہیں بن سکے۔ ہوا ہی ہے جو گلوں کی خوشبو کو دور تک پھیلاتی بھی ہے۔ علامتی طور پر ہوا ان مواقع کا مفہوم ادا کرتی ہے جس سے زندگی کامیابی و کامرانی سے سرفراز ہوتی ہے۔ یعنی ہماری زندگی میں ایسے مواقع کبھی آئے ہی نہیں جس سے میں کامیاب و کامران ہوسکتا۔ جب انسان کو سازگار ماحول نہیں ملتا تو اس کی صلاحیتیں کند ہوجاتی ہیں۔ انسان کے جوہر کی شناخت اسی وقت ممکن ہے جب اسے اس جوہر کو ظاہر کرنے کے لیے مناسب مواقع فراہم ہوں۔

شہریار:

تمھیں اس درجہ کیوں ہوتی کسی سیلاب کی خواہش
تمھارے شہر کے اطراف میں دریا نہیں ہوگا

تمہارے شہر کے اطراف میں کوئی دریا نہیں ہوگا اور شاید تمہیں سیلاب کی تباہ کاری کا اندازہ بھی نہیں ہے اس لیے تم سیلاب کی خواہش کر رہے ہو۔ شعر میں دریا فیاضی کی علامت ہے اور سیلاب تباہ و ہیبت کی علامت ہے۔ شعر میں انسانی نفسیات کی طرف بڑی خوبی سے اشارہ کیا گیا ہے۔ انسان کے پاس جب کوئی چیز نہیں ہوتی تو اس کی طلب شدید سے شدید تر ہوتی جاتی ہے۔ یہ طلب بہت تیز ہو جاتی ہے تو ہم اس شئے کے نقصانات کو پوری طرح نظر انداز کر دیتے ہیں۔ شعر میں انسان کی اسی نفسیات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ دریا فیاضی کی علامت ہے لیکن جب اس دریا میں سیلاب آتا ہے تو یہ پورے شہر کو اپنی زد میں لے کر تباہ کاری کا م انجام دینے لگتا ہے۔ حقیقت میں ہمیں دریا کی خواہش ہوتی تھی لیکن ہماری یہ خواہش کسی صورت تکمیل کو پہنچتی نظر نہیں آ رہی تو سیلاب کی خواہش شدید ہو گئی۔

شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ہمارے پاس فیضیابی (دریا) کا کوئی ذریعہ نہیں ہے کہ ہم اپنی زندگی کو مشکلات سے نکال کر بہتر بنا سکیں۔ لہٰذا ہم نے سیلاب کی آرزو کی ہے تا کہ اس کی تباہ کاری میں میرے وجود کا خاتمہ ہو جائے اور میں تمام آلام و مصائب سے آزاد ہوسکوں۔

عرفان صدیقی:

بہت کچھ دوستوں! بسمل کے چُپ رہنے سے ہوتا ہے
فقط اس خنجرِ دستِ جفا سے کچھ نہیں ہوتا

عرفان صدیقی اس شعر کے ذریعے اپنے قارئین کو یہ پیغام دے رہے ہیں کہ بسمل کا چُپ رہنا ہی اس کی موت کا سبب ہے۔ اگر وہ تیغِ جفا کے سامنے سینہ سپر ہو جائے تو ظالم ظلم کرنے میں خوف محسوس کرنے لگے۔ بسمل کی خاموشی نہ صرف ظلم کو سر اٹھانے کا موقع فراہم کرتی ہے بلکہ اس کی تائید کی علامت بھی بن جاتی ہے۔ جس معاشرہ میں ہم سانس لے رہے ہیں وہاں ظلم کا بول بالا ہے لیکن ہم میں ظلم کے خلاف محاذ کھولنے کی جرأت ہی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ظلم کی قد و قامت میں ہر روز اضافہ ہو رہا ہے۔ شعر کا ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ جتنا بڑا ظلم، ظلم کرنا ہے اتنا ہی بڑا ظلم، ظلم ہوتے ہوئے دیکھنا، اسے برداشت کرنا اور اس کے سامنے خاموش رہنا ہے۔ اگر چہ یہ شعر عفران صدیقی نے بہت پہلے کہا ہے لیکن آج کے حالات پر بھی یہ بخوبی منطبق آتا ہے۔

بشیر بدر:

حویلی کا سورج جھکائے تھا سر
اداسی کی بیلیں تھیں دالان میں

سورج کا سر جھکانا کسی سے ہمیشہ کی جدائی اور نحوست کی علامت ہے۔ درج بالا شعر میں 'حویلی' وطن کی علامت ہے اور 'سورج' حکمران طبقے کی علامت ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے 'اداسی کی بیلیں تھیں دالان میں' سے واضح ہوتا ہے کہ ملک کے حالات انتہائی بدتر ہیں۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ ہوا کہ ملک کے حالات بہت نازک ہیں۔ ہر سمت بھوک وافلاس، ظلم وتشدد، جبر واستحصال اور فرقہ وارانہ فسادات کا بازار گرم ہے۔ جس کی وجہ سے ہر سو اداسی چھائی ہوئی ہے۔ ملک کے حکمران ایسے حالات سے نمٹنے میں ناکام ہیں جس کی وجہ سے ان کے سر شرم سے جھکے ہوئے ہیں۔

سویرے میری ان آنکھوں نے دیکھا
خدا چاروں طرف بکھرا پڑا ہے

سویرا اس لمحے اور اوقات کی علامت ہے جب ظلم وستم سے نجات مل چکی ہے۔ ہر صبح سے پہلے رات ہوتی ہے۔ لہٰذا اس ظلم وستم سے معرّا اور خوشحال وقت سے پہلے جبر وظلم اور لاچاری ومجبوری کا دور دورہ تھا۔ اس شعر میں خدا ان ظالموں کی کی علامت ہے جو سیدھے سادے لوگ سے مکر وفریب کرتے ہیں۔ وہ اس گمان میں ہیں کہ ان کا یہ مکر وفریب ہمیشہ رہنے والا ہے۔ لیکن حقیقت تو یہ ہے کہ ہر پریشانی کے بعد آسانی ہے اور ظلم و جبر اور مکر وفریب کا بہر حال خاتمہ ہے۔